



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„TRUMAN CAPOTE – Grenzgänger zwischen
Literatur und Journalismus. Eine biographische
Annäherung und Analyse seiner literarisch-
journalistischen Werke“

Verfasser

Robert Kopitsch

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 301 295

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaften

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Susanne Kinnebrock

Danksagung

Ich möchte mich im Rahmen dieser Arbeit bei einigen Menschen ganz herzlich bedanken.

Zu aller erst bei meinem „Lektor“, **Philipp Ganster**, der sich trotz all meiner Versuche ihn mit meinen Textproben in den Wahnsinn zu treiben, mir stets geduldig zuhörte, mich unterstützte und mir notfalls einen Tritt in die richtige Richtung gab.

Bei meiner wissenschaftlichen Betreuerin, **Dr. Susanne Kinnebrock**, die mich trotz anfänglicher Verständigungsprobleme nicht aufgab.

Bei meiner Freundin, **Johanna Aigner**, die mir in Zeiten größter Verzweiflung und auch in jenen des über mich hereinbrechenden Chaos' eine nicht wegzudenken gewesene Stütze war.

Bei meinen Eltern, **Wolfgang und Danuta Kopitsch**, ohne deren Liebe und Zuwendung ich es wohl nicht einmal über die Studieneingangsphase hinaus geschafft hätte.

Zu guter Letzt aber auch bei allen anderen Freunden, sie mögen mir verzeihen, dass ich sie nicht alle erwähne, die mich in dieser Zeit mit Rat und Tat unterstützt haben.

Euch allen Vielen Dank!

INHALTSVERZEICHNIS

I	<u>EINLEITUNG</u>	1
II	<u>THEORETISCHE EINFÜHRUNG</u>	3
2.1	<u>Literatur – Eine Begriffsbestimmung</u>	3
2.1.1	Ein Wort im historischen Wandel	3
2.1.2	Ein Begriff mit Kunstcharakter	4
2.1.3	Epik, Lyrik und Drama	4
2.1.4	Literarische Merkmale	6
	2.1.4.1 Fiktionalität und Mehrdeutigkeit	6
	2.1.4.2 Literarische Freiheit und das Ziel der Unterhaltung	7
	2.1.4.3 Poetizität als Bindeglied zum Journalismus	8
	2.1.4.4 Mittels Selektion und Kombination zur Kunstform	8
	2.1.4.5 Verortung mittels „Brand Name“	8
2.2	<u>Eine Annäherung an den literarischen Autor: der Schriftsteller</u>	9
2.2.1	Begriffsdefinition	9
2.2.2	Der literarische Autor: der Schriftsteller	10
2.3	<u>Resümee „Literatur & Schriftsteller“</u>	13
2.4	<u>Journalismus - Eine Eingrenzung</u>	14
2.4.1	Journalismus: Ein vielschichtiger Begriff	14
2.4.2	Die Massenmedien als Organisationsformen	15
2.4.3	Die Funktionen des Journalismus	16
2.4.4	Journalistische Programme	18
	2.4.4.1 Ordnungs- und Darstellungsprogramme	18
	2.4.4.2 Selektionsprogramme	20
	2.4.4.3 Informationssammel- und Prüfprogramme	21
2.4.5	Journalistische Merkmale	21
2.4.6	Objektivität und Neutralität	22
2.5	<u>Eine Annäherung an den journalistischen Autor: der Journalist</u>	23
2.5.1	Begriffsdefinition: Ein historischer Abriss	23
2.5.2	Der journalistische Autor: der Journalist	23
2.6	<u>Resümee „Journalismus & Journalist“</u>	26

2.7 „Literarischer Journalismus“ - Eine europäische Tradition **27**

2.7.1	Zur Wahl des Begriffes „Literarischer Journalismus“	27
2.7.2	Traditionslinien: Vom 16. Jahrhundert bis Heute	28
2.7.2.1	Das 16. und 17. Jahrhundert: Die Anfänge	29
2.7.2.2	Das 18. Jahrhundert: Daniel Defoe und die Deutschen Jakobiner	29
2.7.2.3	Die Aufklärung: Die „Literarisierung des Journalismus“	30
2.7.2.4	Das 19. Jahrhundert: Heinrich Heine und Charles Dickens	30

2.8 „Literary Journalism“ – Die Fortsetzung einer europäischen Tradition in den USA der Jahrhundert-wende bis zum Ende der Ära des „New Journalism“ **32**

2.8.1	Die Traditionslinien des „Literary Journalism“	33
2.8.1.1	Die Anfänge einer US-amerikanischen „Tradition“	33
2.8.1.2	„Literarischer Journalismus“ in den USA der Zwischenkriegszeit	34
2.8.1.3	Der „New Journalism“ Tom Wolfes in den 1960er/70ern	35
2.8.2	Die Kriterien für „Literary Journalism“	37
2.8.3	Die Hauptthemen des „Literary Journalism“	37
2.8.4	Die Verfahren des „Literary Journalism“	38
2.8.5	Die Merkmale des „Literary Journalism“	38
2.8.6	Die Präsentationsformen des „Literary Journalism“	39

2.9 Resümee „Literary Journalism“ **40**

2.10 Auswahl der zu untersuchenden literarisch-journalistischen Werke von Truman Capote **41**

<u>III</u>	<u>EINE BIOGRAPHISCHE ANNÄHERUNG UND DIE LITERARISCH-JOURNALISTISCHE ANALYSE DER WERKE TRUMAN CAPOTES</u>	42
-------------------	--	-----------

3.1 1924 - 1942: Seine Kindheit und seine Anfänge als Autor **42**

3.1.1	Historische Hintergründe	42
3.1.2	Publizistisches Umfeld	43
3.1.3	Biographische Entwicklung	44

3.2 1942 - 1948: Truman Capote wird berühmt - „Other Voices, Other Rooms“ **47**

3.2.1	Historische Hintergründe	47
3.2.2	Publizistisches Umfeld	47
3.2.3	Biographische und Literarische Entwicklung	48

3.3 1948 - 1959: Capotes Reisen durch Europa, „The Muses Are Heard“ , die „Vivisektion“ von Marlon Brando und ein folgenschwerer Artikel über vier Morde in der New York Times

51

3.3.1	Historische Hintergründe	51
3.3.2	Publizistisches Umfeld	52
3.3.3	Biographische und Literarische Entwicklung	53
3.3.3.1	1948-1950: Capotes Reisen durch Europa	53
3.3.3.2	„Local Color“ (1950)	54
3.3.3.3	1950-1956: „The Grass Harp“ (1951) und der Broadway	57
3.3.3.4	„The Muses Are Heard“ (1956)	59
3.3.3.5	1957: Capote in Japan zu Besuch bei Marlon Brando	63
3.3.3.6	„A Duke in His Domain“ (1957)	64
3.3.3.7	1957-1959: „Breakfast at Tiffany’s“ (1958) & die NY Times	67

3.4 1959 - 1966: Eine Reise nach Kansas und zurück - „In Cold Blood“

69

3.4.1	Historische Hintergründe	69
3.4.2	Publizistisches Umfeld	70
3.4.3	Biographische und Literarische Entwicklung	71
3.4.3.1	1959-1965: Die Vorgeschichte zu „In Cold Blood“	71
3.4.3.2	„In Cold Blood“ (1966)	77

3.5 1966 - 1975: Die Zeit nach „In Cold Blood“ - Eine Dürreperiode

85

3.5.1	Historische Hintergründe	85
3.5.2	Publizistisches Umfeld	85
3.5.3	Biographische und Literarische Entwicklung	86

3.6 1975 - 1984: Ein letztes Aufbäumen vor dem Abgesang - „Handcarved Coffins“

91

3.6.1	Historische Hintergründe	91
3.6.2	Publizistisches Umfeld	91
3.6.3	Biographische und Literarische Entwicklung	92
3.6.3.1	1975-1979: „Answered Prayers“ und das letzte Aufbäumen	92
3.6.3.2	„Handcarved Coffins“ (1979/80)	94
3.6.3.3	1980-1984: Ein Abgesang – Capotes Ende	97

IV RESÜMEE

99

V BIBLIOGRAPHIE & ANHANG

107

Bibliographie	107
Curriculum vitae	116
Abstract	117

I EINLEITUNG

Wie von Hannes Haas¹, Heiner Bus² und anderen vor ihnen, wird „Truman Capote“ (1924 – 1984) im gängigen Wissenschaftskanon als Protagonist des „New Journalism“, einer literarisch-journalistischen Epoche in den 1960er und 1970er Jahren, angesehen.

Diese Diplomarbeit hat sich zum Ziel gesetzt, diese Klassifizierung genauer unter die Lupe zu nehmen, wagt daher den Versuch einer biographischen Annäherung und vollzieht eine Analyse der literarisch-journalistischen Werke Truman Capotes.

Mittels einer Abgrenzung der Literatur und dem literarischen Autor, dem Schriftsteller, von dem Journalismus und dem journalistischen Autor, dem Journalisten, wird versucht, ein Bild des „Literarischen Journalismus“ („Literary Journalism“) bzw. des „Literarischen Journalisten“ zu schaffen, das umgemünzt auf die nach wissenschaftlichen Kriterien ausgewählten Werke versucht eine publizistische Evolution in den Arbeiten Capotes bis in die Zeit des klassischen „New Journalism“ und darüber hinaus zu enthüllen.

Zu diesem Zweck wird in dieser Arbeit ein Blick auf das Leben Capotes und dessen historischen und publizistischen Hintergrund geworfen um die Entwicklung seiner literarisch-journalistischen Werke zu dokumentieren.

Das Leben und Wirken Truman Capotes lässt sich aufgrund des Forschungsschwerpunkts in der hierfür gewählten Darstellung, sechs chronologisch aufeinanderfolgende Kapitel, unmittelbar nachvollziehen: Die ersten beiden Kapitel umfassen die Phase von „1924-1942“ (Seine Kindheit und seine Anfänge als Autor) sowie die von „1942-1948“ (Truman Capote wird berühmt - „Other Voices, Other Rooms“). Capote festigt in dieser Zeitspanne seine schriftstellerischen Wurzeln.

¹ Vgl.: Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA. In: Bleicher, Joan Kristin / Pörksen, Bernhard (Hg.): Grenzgänger: Formen des New Journalism (Wiesbaden 2004), S. 43-73.

² Vgl.: Blöbaum, Bernd / Neuhaus, Stefan (Hg.): Literatur und Journalismus (Wiesbaden 2003), S. 273-292.

Die Kapitel Drei und Vier umfassen die Lebensabschnitte von „1948-1959“ (Capotes Reisen durch Europa, „The Muses Are Heard“, die „Vivisektion“ von Marlon Brando und ein folgenschwerer Artikel über vier Morde in der New York Times) und „1959-1966“ (Eine Reise nach Kansas und zurück - „In Cold Blood“). Beide Kapitel werfen einen Blick auf Capotes literarisch-journalistische Entwicklung auf dem Weg zu seinem Tatsachenroman „In Cold Blood“/„Kaltblütig“.

Die letzten beiden Kapitel „1966-1975“ (Die Zeit nach „In Cold Blood“ - Eine Dürreperiode) und „1975-1984“ (Ein letztes Aufbäumen vor dem Abgesang - „Handcarved Coffins“) beschäftigen sich mit Capotes biographischem und literarischen Höhepunkt und belegen seinen darauffolgenden Abstieg.

Im Zuge dieser Überlegungen kam die Frage auf, inwiefern und wo genau Truman Capote im Rahmen der Tradition des „Literarischen Journalismus“ zu verorten ist:

War Capote ein Wegbereiter des „New Journalism“?

War er ein „zeitgeistiger“ Protagonist des „Literary Journalism“?

Oder war er unabhängig davon eine literarisch-journalistische Erscheinung, die abgekoppelt von historischen und publizistischen Gegebenheiten Werke des „Literarischen Journalismus“ verfasst hat?

Es ist das Ziel dieser Arbeit Antworten auf diese Fragen zu finden und diese im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Truman Capotes Werken und dem damaligen historisch-publizistischen Umfeld zu beantworten...

II THEORETISCHE EINFÜHRUNG

2.1 Literatur - Eine Begriffsbestimmung

2.1.1 - Ein Wort im historischen Wandel

Der Begriff „Literatur“ ist vom Lateinischen Wort „*Littera*“ abgeleitet, das so viel bedeutet wie „Buchstabe“.

Über die Jahrhunderte hat der Begriff Literatur einen historischen Wandel durchgemacht.

In der Antike wird „*Litteratura*“ für „alles in Buchstaben Geschriebene“³, also die umfassende Einheit von Dichtung, Geschichtsschreibung, Philosophie, Rhetorik und Wissenschaft verwendet.

Im Mittelalter bezeichnet man mit Literatur („*Litteratura*“) wiederum die weltlichen Texte, die im Gegensatz zu den heiligen geistlichen Texten („*Scriptura*“) stehen. Der Begriff Literatur schließt damit alles ein, das der Mühe der schriftlichen Überlieferung für wert erachtet wurde. Mit der Erfindung des Drucks mit beweglichen Lettern (Mitte des 15. Jahrhunderts) geht diese Begrifflichkeit verloren.

Zu Beginn der Renaissance erhält Literatur, möglicherweise über die mittelalterliche Bezeichnung „*litteratus*“ (der Lesekundige)⁴, die Bedeutung von Gelehrsamkeit oder Belesenheit.

Bis in das 18. Jahrhundert verliert sich diese Bedeutung nach und nach. Fortan wird mit „*Litteratur*“ die „Gesamtheit an Texten“⁵ (damit ist vor allem die zeitgenössische Publizistik gemeint) beschrieben.

Ab dem frühen 19. Jahrhundert wird mit Literatur neben „allem Textlichen“ auch die „*Schöne Literatur*“ (aus dem Französischen „*belles-lettres*“) ⁶ als Literatur bezeichnet. Der Begriff ist von nun an mehr – wenigstens aber zweideutig.

Ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts umfasst der Begriff Literatur nicht mehr nur alles Gedruckte, sondern auch „alles sprachlich

³ Meid, Volker (Hg.): Sachlexikon Literatur (München 2000), S. 510.

⁴ ebd. S. 511.

⁵ ebd. S. 511.

⁶ ebd. S. 511.

verfasste“⁷ und wird damit weitgehend identisch mit dem Begriff des Textes gebraucht.

2.1.2 - Ein Begriff mit Kunstcharakter

Der Brockhaus schreibt „Literatur“ außerdem die Bedeutung der „*Sprachkunst*“ zu.⁸ Gemeint ist die besondere Form und Funktion der Sprache.

In der Sprache der Literatur erscheint das sprachliche Zeichen nicht nur in den Funktionen der Darstellung (einer Wirklichkeit), der Expression (des Autors) und des Appells (an den Leser), sondern verweist im Zusammenwirken mit anderen Elementen des Textes zusätzlich auf sich selbst, auf den Charakter eines künstlerischen Maßstäben gefügten Ganzen.⁹ Der Literatur wird somit ein Kunstcharakter zugestanden.

Der Literaturbegriff wird von Wellek/Warren geschieden zwischen Literatur und Kulturgeschichte (wozu diese Rhetorik, Philosophie und politische Publizistik zählen).¹⁰ Journalismus alias „politische Publizistik“ wird dabei ausgespart.

Der Kanon der Literaturwissenschaft wiederum unterscheidet folgende drei Gattungen der Literatur: Epik, Lyrik und Dramatik.¹¹

2.1.3 - Epik, Lyrik und Drama

Die „*Epik*“ (griechisch: „in der Art eines Epos“) bezeichnet die „darstellende“ Form der Literatur, die durch die Erzählinstanz, eine Erzählerfigur oder einen Protagonisten, gekennzeichnet ist (Erzählperspektive). Die „Hauptfigur“ transportiert in dieser Form die Erzählung (Handlung) anhand von Gesprächen (direkte oder indirekte Rede), individuellen Eindrücken oder Erlebnissen (Beschreibung oder Erörterung). Der Autor ist in der Epik an keine Zeitstruktur gebunden, er kann also beliebig in der Erzählstruktur vor- und zurückspringen sowie vorhersagen. Er hat hierbei die freie Wahl des Erzähltempo („Erzählte

⁷ Meid (2000), S. 511.

⁸ Vgl.: Bode, Eva Beate (Red.): Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe (Leipzig 2007), S. 484.

⁹ Vgl.: ebd. S. 485.

¹⁰ Vgl.: <https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-14148-4.pdf>, S. 3.

¹¹ Vgl.: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft (Göttingen 1996).

Zeit“ versus „Erzählzeit“¹²⁾ und der Erzählzeit, zumeist wählen Autoren jedoch das „epische Präteritum“¹³, seltener auch das (historische) Präsens. Der Begriff legt des Weiteren die Elemente seiner Extension nicht auf bestimmte Umfänge fest. Epische Texte können kleinsten Umfangs (z.B. Kurzgeschichte), aber auch mittleren (Novelle) oder großen Zuschnitts (Epos & Roman) sein.^{14 15}

Die wichtigsten epischen Gattungen sind das Epos, der Roman, die Novelle und die Kurzgeschichte.

Die „Lyrik“ (griechisch: „die zum Spiel der Lyra gehörende Dichtung“) wird oft synonym mit Poesie verwendet und bezeichnet die „expressive“ Darstellungsform der Literatur. Lyrische Texte unterscheiden sich von der Prosa zum Einen durch ihre äußere Form: das Metrum, die Versform sowie schlussendlich den Strophenbau. Lyrik besticht zusätzlich durch eine sehr sinnbildliche und rhythmische Ausdrucksform, ist oft gereimt und an Musik gebunden, womit sich ihr ein ästhetischer Charakter zuschreiben lässt. Gefühle und Gedanken werden sehr unmittelbar dargestellt (Prägnanz). Zum Anderen verfügt der Dichter über das Mittel des „lyrischen Ichs“ (ist „als textinterne Instanz der Sprecher im Gedicht, der grammatikalisch der ersten Person zugeordnet, aber nicht als eine im Text eingeführte Figur anzusehen ist“¹⁶⁾). Weiters trennt die „Einzelrede“ (Monolog) die Lyrik von den anderen beiden Literaturgattungen.^{17 18}

Die wichtigsten Gattungen der Lyrik sind: das Lied, die Ode, das Sonett und die Ballade.

Das „Drama“ (griechisch: „Handlung“) umfasst jene „appellative“ literarische Form (das Sprechen gilt hier als Aufforderung oder Provokation dem „Angesprochenen“ gegenüber und soll eine Reaktion

¹² Vgl.: Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens (Stuttgart 1967).

¹³ Vgl.: Hamburger, Käthe: Logik der Dichtung (Stuttgart 1968).

¹⁴ Vgl.: Arnold / Detering (1996), 338-341.

¹⁵ Vgl.: Burdorf, Dieter (Hg.): Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen (Stuttgart 2007), S. 195.

¹⁶ ebd. S. 465.

¹⁷ Vgl.: Arnold / Detering (1996), S. 333-338.

¹⁸ Vgl.: Burdorf (2007), S. 462-464.

erzeugen¹⁹) in der, zumeist in Szenen- bzw. Aktform, den handelnden Personen (Protagonisten) jeweilige Textzeilen (Rede und Gegenrede) zugeordnet sind, die in Monolog- oder Dialogform abgehandelt werden (Haupttext). Der Haupttext wird durch den sogenannten Nebentext (z.B. Sprecherbezeichnungen oder Regieanweisungen) abgerundet. Weiters werden Ereignisse die in räumlicher und zeitlicher Entfernung zum Geschehen stehen mittels „Botenbericht“ (eigens konzipierte Figur) dargestellt. Das Drama gilt auf Grund der geschilderten Eigenschaften sowie der Tatsache, dass es sich primär nicht an Leser oder Zuhörer wendet, sondern an Zuschauer, auch als „Theaterform“ (Bühnenstück). Eine Ausnahme davon ist das Lesedrama.^{20 21}

Das Drama umfasst die Gattungen: Tragödie, Komödie, (historisches) Drama und Lesedrama (Drama in Buchform).

Diese drei Literaturgattungen heben sich, der Meinung vieler Fachexperten nach, durch ihre besondere ästhetische Gestaltung des Rohstoffes Sprache als „Sprachkunstwerk höchster Form“ von anderen Arten der Textgestaltung ab.²²

2.1.4 - Literarische Merkmale

2.1.4.1 - Fiktionalität und Mehrdeutigkeit

Literatur umfasst laut Rainer Baasner nur jene Formen, die „ausgewählte Merkmale der Literarizität aufweisen“²³, Merkmale wie Fiktionalität, literarische Freiheit sowie Mehrdeutigkeit (Ambiguität).

Mittels „*Fiktionalität*“ unterscheiden Arnold/Detering Textformen in denen erfundene Figuren, Gegenstände und Ereignisse vorkommen von jenen Texten die nicht-fiktional sind.²⁴ Das Metzler Lexikon für Literatur spricht von fiktionalen Texten wenn „eine bestimmte Sprachverwendung oder Redeform, die durch einen scheinbar paradoxen Wahrheitsanspruch

¹⁹ Vgl.: Arnold / Detering (1996), S. 342.

²⁰ Vgl.: ebd. S. 341ff.

²¹ Vgl.: Burdorf (2007), S. 167-169.

²² Vgl.: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart 2001), S. 470.

²³ Baasner, Rainer / Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: Eine Einführung (Berlin 2001), S. 31.

²⁴ Vgl.: Arnold / Detering (1996), S. 25.

gekennzeichnet ist“²⁵, vorhanden ist. Fiktional bezieht sich demnach nicht auf „unsere Wirklichkeit“ sondern auf die „imaginäre Objektivität [der] erzählten Welt“²⁶. Ob der Leser ein Werk als fiktional oder nicht-fiktional („faktual“) ansieht, wird in der Regel durch „Fiktionssignale“²⁷ gesteuert, die sich inner- oder außerhalb des Textes befinden können. Vor allem Fiktionalität und „*Mehrdeutigkeit*“ (literarisch: Ambiguität²⁸) spielen in der Unterscheidung zu Journalismus eine große Rolle. So hält Bernd Blöbaum fest, dass es der Literatur anders als dem Journalismus kein wesentliches Anliegen ist eine eindeutige Aussage (Monovalenz) zu treffen, sondern dass Mehrdeutigkeit (Polyvalenz²⁹) ein spezifisches Merkmal von Literatur ist. „Die Literaturwissenschaft liefert zahlreiche Belege dafür, dass der selbe Text zur selben Zeit unterschiedlich gedeutet werden kann.“³⁰

2.1.4.2 - Literarische Freiheit und das Ziel der Unterhaltung

Ebenso führt Blöbaum das Merkmal „*Subjektivität*“³¹ (anders als journalistische Texte müssen literarische Texte nicht auf eine empirisch recherchierbare Wirklichkeit verweisen³²) als der Literatur eigen an, die wiederum in die literarische Freiheit mündet. Die „literarische Freiheit“ wird in den folgenden Kapiteln (2.7 und 2.8) „Literary Journalism“ zum Diskussionspunkt.

Blöbaum sieht weiters in der „Vervielfachung von Wirklichkeitsmodellen“ die Hauptfunktion von Literatur und setzt ihr zudem das Ziel der „Unterhaltung“ bzw. „Erbauung“ des Lesers.³³ Dieses Ziel soll mittels ästhetischer Kriterien der Darstellung erreicht werden, der Poetizität.

²⁵ Burdorf (2007), S. 240.

²⁶ ebd. S. 240.

²⁷ ebd. S. 240.

²⁸ ebd. S. 18. (Siehe auch „Ambivalenz“)

²⁹ Vgl.: Blöbaum, Bernd / Neuhaus, Stefan (Hg.): Literatur und Journalismus (Wiesbaden 2003), S. 46.

³⁰ ebd. S. 47.

³¹ ebd. S. 46.

³² Vgl.: Lorenz, Dagmar: Journalismus (Stuttgart/Weimar 2002), S. 10.

³³ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 34.

2.1.4.3 - Poetizität als Bindeglied zum Journalismus

Die „*Poetizität*“, die auch als „*Ästhetizität*“³⁴ bezeichnet werden kann, ist ebenso ein Merkmal der Literatur, aber nicht ausschließlich der Literatur. Poetizität unterscheidet lediglich „künstlerische Texte“ von „nicht-künstlerischen Texten“³⁵, dieses Merkmal kann daher auch auf journalistische Werke zutreffen.

Während journalistische Texte bzw. deren Inhalt (Themengebiet) laut Blöbaum einer Selektion (Nachrichtenfaktoren) unterliegen, sind „literarische Autoren bei der Auswahl ihrer Stoffe und bei der Präsentation ihrer Inhalte weit weniger an Regeln gebunden“³⁶. Die Konstruktion der Literatur erfolgt vielmehr nach „Konventionen“.

2.1.4.4 - Mittels Selektion und Kombination zur Kunstform

Roman Jakobson schreibt zudem der Literatur die Besonderheit der spezifischen Wortwahl zu, die einen Text erst einzigartig macht und diesen auf die Ebene der Kunstfertigkeit hievt. Die Wörter werden auf Grund des Themas aus dem vorhandenen Wortschatz ausgesucht und zu einer „sinnvollen“ Aussage zusammengesetzt. Verantwortlich für diese Selektion und Kombination des Wortmaterials ist in der Literatur der Autor.³⁷

2.1.4.5 - Verortung mittels „Brand Name“

Anhand der in dem Kapitel genannten Merkmale wird Literatur als Kunstform angesehen, wobei der (literarische) Autor als originärer Erzeuger dieser Kunst dazu in Bezug gesetzt wird und diese durch ihn verortet wird. Der Name des Autors fungiert dabei als sogenannter „Brand Name“³⁸.

³⁴ Vgl.: Burdorf (2007), S. 26.

³⁵ Vgl.: ebd. S. 25.

³⁶ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 47.

³⁷ Vgl.: Jakobson, Roman: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971 (Frankfurt am Main 1989), S. 67ff.

³⁸ Vgl.: Biriotti, Maurice / Miller, Nicola (Hg.): What is an author? (Manchester 1993), S. 10.

2.2 Eine Annäherung an den literarischen Autor: der Schriftsteller

2.2.1 - Begriffsdefinition

Der Begriff „*Autor*“ stammt aus dem Lateinischen („*Auctor*“) und bedeutet so viel wie: Urheber, Schöpfer oder Verfasser.

Mit einem Autor bezeichnet man heute den „Verfasser, Urheber insbesondere einer literarischen, publizistischen oder wissenschaftlichen Arbeit oder eines Textes.“ [...] Der Autor ist hier „nicht Berufsbezeichnung, sondern wertneutrale und zunächst juristische feststellende Bezeichnung im Hinblick auf die Verfasserschaft eines bestimmten Einzelwerkes.“³⁹ Der Autor steht damit im direkten Gegensatz zu Redakteur und Editor, die das Werk nur bearbeiten oder herausgeben.⁴⁰

Der Verfasser literarischer Schriften, oder wie er ab dem 12. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum hieß, der „Dichter“, wird seit dem 18. Jahrhundert ebenfalls als „Autor“ bezeichnet.⁴¹ Parallel dazu existieren auch noch die Bezeichnungen: Schriftsteller, Romancier, Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Essayist sowie einige andere.⁴²

Die Bezeichnung „*Schriftsteller*“ wird mitunter auch synonym mit dem (literarischen) „Autor“ verwendet, unterscheidet sich von diesem aber in einem wichtigen Merkmal. Wie der Wahrig festhält ist ein Schriftsteller zwar ebenso wie der Autor ein „Verfasser von schöngeistigen, kritischen oder die verschiedensten Sachgebiete betreffenden Werken“ jedoch, und das ist ein wesentlicher Punkt, sind diese „zur Veröffentlichung“ bestimmt.⁴³

Da in der weiteren Folge in dieser Arbeit davon ausgegangen werden kann, dass die von Truman Capote publizierten Werke zur Veröffentlichung bestimmt waren, darf in seinem Zusammenhang nun

³⁹ Wilpert (2001), S. 62.

⁴⁰ Vgl.: Burdorf (2007), S. 61.

⁴¹ Vgl.: Meid (2000), S. 66ff.

⁴² Vgl.: Wilpert (2001), S. 62.

⁴³ Vgl.: Wahrig, Gerhard (Hg.): Wahrig: Wörterbuch der deutschen Sprache (München 2000), S. 814.

getrost von einem Schriftsteller die Rede sein, der darüber hinaus auch als Autor seiner Werke in Aktion tritt.

2.2.2 - Der literarische Autor: der Schriftsteller

Der „*Schriftsteller*“ als Autor literarischer Texte ist ein literaturwissenschaftlich nur sehr schwer einzufangender Zeitgenosse.

Nachdem im vorherigen Kapitel eine Annäherung an den Begriff Literatur versucht wurde, lässt sich nach diesen Kriterien nun ein Bild des Schriftstellers formen.

Der Schriftsteller kann demnach als Verfasser von Epik, Lyrik oder Dramatik kategorisiert werden. Somit wird er entweder zum darstellenden, expressiven oder appellativen Autoren. Weiters kann er dadurch auch als Hersteller von z.B. Romanen, Novellen, Sonetten oder Tragödien erscheinen, oder gar alles zusammen. Ein Schriftsteller ist nicht zwangsläufig an Konventionen gebunden, er kann frei zwischen den Gattungen und Genres wechseln. Sein „Ist-Zustand“ definiert sich immer über das gerade herangezogene Werk.

Ebenso wie der Schriftsteller zwischen den Gattungen und Genres wechseln kann, ist es ihm auch erlaubt zwischen den „Realitäten“ (Erzählweisen oder „narratives“⁴⁴) zu wechseln. Genauer formuliert zwischen einer „fiktionalen“ Realität, die dem Geist des Autors entsprungen ist, Robert Scholes und Robert Kellogg unterscheiden zwischen „romance, which cultivates beauty and aims to delight and allegory, which cultivates goodness and aims to instruct“⁴⁵, und einer „nicht-fiktionalen“, weil auf Tatsachen oder Erfahrungen beruhenden, Realität. Scholes/Kellogg differenzieren in diesem Zusammenhang zwischen „history, which is true to the fact and what the authors call “mimesis”, which is true to experience.“⁴⁶

Anders als dem Journalisten wird man dem Schriftsteller einen Sprung in die Fiktion verzeihen, sieht man es doch langläufig als Teil seiner Kunst an neue Realitäten zu kreieren und in seinem Schaffen kunstfertig zu sein. Die hierbei geschaffene „fiktionale“ Realität kann durch Fantasie,

⁴⁴ Vgl.: Lodge, David: *The Novelist at the crossroads – And other essays on fiction and criticism* (London 1971), S. 3.

⁴⁵ Scholes, Robert / Kellogg, Robert. In: ebd. S. 3.

⁴⁶ ebd. S. 3.

Erfahrung oder durch Recherche entstehen oder sogar aus einer Mischung aller drei, das bleibt dem Schriftsteller überlassen.

Jean-Paul Sartre sieht in dieser künstlerischen Freiheit die dem Schriftsteller zugestanden wird und die der Schriftsteller dem Leser, im Rahmen seines Appells zur Lektüre, zugesteht als „Engagement“. Der engagierte Autor schließt dabei mit dem Leser den „Pakt der Freiheit“.⁴⁷

Wolfgang Kayser geht sogar weiter und sieht „Leser und [Autor], beide der poetischen Welt zugehörig, in einer unlösbaren Korrelation [zueinander stehend]. Es sind die zwei Enden eines Stabes [...]“.⁴⁸

Außerdem zeichnet sich die Arbeit des Schriftstellers durch wie Blöbaum/Neuhaus es nennen „Polyvalenz“⁴⁹ (Mehrdeutigkeit) aus. Sie ist ein anwendbares Stilmittel über das der Schriftsteller verfügt, das er aber keineswegs zur Pflicht erheben muss. In nicht-fiktionalen Werken, wie z.B. Truman Capotes „In Cold Blood“, wird sich der Autor unter Umständen durchaus davor hüten der Mehrdeutigkeit anheim zu fallen, sofern sie keinem erzählerischen Zweck dient und sich um eine klare Sprache bemühen. In fiktionalen Werken hingegen kann er dieses Stilmittel sogar offensiv dazu verwenden den Leser gezielt zu verwirren sofern es seiner Erzählung zuträglich ist.

Blöbaum/Neuhaus sehen weiters in dem Werk des Schriftstellers ein Medium der „Unterhaltung und Erbauung“⁵⁰. Diese Leistungen, die vielerorts als Ergebnis eines (literarischen) Talents gelten, benennt Ernest Hemingway wie folgt: „Was man Talent nennt, ist nichts anderes als fortgesetzte harte Arbeit, die richtig gemacht wird.“⁵¹

Um diese Ergebnisse zu erzielen bedarf es, nebst Talent, einiger ästhetischer Darstellungsformen derer sich der Schriftsteller zu bedienen vermag. Zu aller erst fängt das bei der „Subjektivität“ des Autors an, die ein literarisches Werk erst einzigartig macht. Der Schriftsteller wählt dabei auf seine ihm eigene Art die Form der Darstellung, den Ort der Handlung, den Zeitrahmen in dem das Werk spielt, die Eigenschaften der Charaktere, ihre Stimmungen, die Vorkommnisse, die Hintergründe,

⁴⁷ Vgl.: Sartre, Jean-Paul: Warum schreiben? In: Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, (Stuttgart 2000), S. 103.

⁴⁸ Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? (2000). In: ebd. S. 127.

⁴⁹ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 46.

⁵⁰ Vgl.: ebd. S. 34.

⁵¹ Hemingway, Ernest. In: Bittner, Wolfgang: Beruf: Schriftsteller (Reinbek bei Hamburg 2002), S. 18.

Themen, etc. aus, die das Werk auszeichnen bzw. bestimmen sollen.⁵²

Dann legt er die Form der Erzählung fest (Epik, Lyrik oder Drama), falls notwendig mischt er die Gattungen inmitten seines Werkes.

Zu guter Letzt gibt der Autor dem Werk, wie Jakobsen es formuliert, durch die spezifische Selektion und Kombination der Worte (Wortwahl) die endgültige künstlerische Form.⁵³

Das Werk ist nun vollendet und der Schriftsteller hat seine Arbeit getan. Ab diesem Zeitpunkt steht der Autor nur noch in der Form seines Namens („Brand Name“⁵⁴) zur Verortung zur Verfügung. Das Werk übernimmt den Rest der noch ausstehenden Arbeit (Interpretation).

⁵² Vgl.: Lodge (1971), S. 58f.

⁵³ Vgl.: Jakobson (1989), S. 67ff.

⁵⁴ Vgl.: Biriotti / Miller (1993), S. 10.

2.3 Resümee „Literatur & Schriftsteller“

Die Kapitel „Literatur“ und „Schriftsteller“ sollen im Zuge der Verortung von Truman Capote als Mittel der Abgrenzung gegenüber dem Journalismus und „Literary Journalism“ dienen.

Die in diesen Kapiteln aufgezeigten literarischen Formen und Merkmale dienen in der weiteren Untersuchung des „Literary Journalism“ wie auch von Capotes Werke als hilfreiche Unterscheidungskriterien zur größeren Einordnung.

Folgt man den Ausführungen der beiden Kapiteln so erkennt man, dass Literatur nicht bloß (literarische) Formen und (künstlerische) Stilmittel sondern auch (schreibtechnische) Werkzeuge liefert, die für einen Schriftsteller wie Truman Capote in der Anwendung des „Literary Journalism“ hilfreich wenn nicht sogar maßgebend sind.

In den folgenden Kapiteln „Journalismus“ und „Journalist“ (2.4 & 2.5) werden diese literarischen Formen, Stilmittel und Werkzeuge um jene der journalistischen ergänzt und in den Kapiteln 2.7 & 2.8 zur Form des „Literary Journalism“ vereint.

2.4 Journalismus - Eine Eingrenzung

Wie Scholl/Weischenberg festhalten ist Journalismus „im „Alltagsverständnis“ die Tätigkeit von Personen, die man als Journalisten [bezeichnet]“⁵⁵.

Doch so einfach lässt sich der Begriff Journalismus nicht fassen. Er widersetzt sich viel mehr bis heute einer allgemeinen Eingrenzung in eine Definition.

Nichts desto Trotz wird in diesem Kapitel der Versuch gewagt eine für diese Arbeit anwendbare Definition zu finden, die es weiters ermöglichen soll den wichtigsten Protagonisten des Journalismus: den „Journalisten“ zu verorten.

2.4.1 – Journalismus: Ein vielschichtiger Begriff

Der „*Journalismus*“ ist laut Bernd Blöbaum „einerseits ein Instrument der Gesellschaft, mit dem sich diese ständig selbst beobachtet. Journalismus beobachtet andererseits für Teilsysteme die Umwelt und versorgt diese Systeme mit Information über diese Umwelt.“⁵⁶

Hans Matthias Kepplinger bezeichnet mit dem Begriff „Journalismus“ „ein heterogenes Bündel von Personen (Journalisten, Verleger, usw.), Organisationen (Medien, Agenturen, usw.) und Institutionen (Presserecht, Berufsnormen, usw.) [...]“⁵⁷.

Manfred Rühl weist dem „Journalismus“ zudem die Funktion der „Herstellung und Bereitstellung von Themen (Informationen) zur öffentlichen Kommunikation“⁵⁸ zu. Hierbei spielt das „Aktualitätsprinzip“ eine entscheidende Rolle, denn „es gilt für nahezu jede Selektion zur Massenkommunikation“⁵⁹. Die „Massenkommunikation“ bildet dabei „[...] ein stark differenziertes und hochgradig vernetztes [Teil]system des Gesellschaftssystems, das sich von seiner Umwelt deutlich

⁵⁵ Scholl, Armin / Weischenberg, Siegfried: Journalismus in der Gesellschaft: Theorie, Methodologie und Empirie (Opladen 1998), S. 31.

⁵⁶ Vgl.: Blöbaum, Bernd: Journalismus als soziales System: Geschichte, Ausdifferenzierung und Verselbständigung (Opladen 1994), S. 321.

⁵⁷ Kepplinger, Hans Matthias: Problemdimensionen des Journalismus: Theoretischer Anspruch und Empirischer Ertrag (2004). In: Löffelholz, Martin (Hg.): Theorien des Journalismus: Ein diskursives Handbuch (Wiesbaden 2004), S. 85.

⁵⁸ ebd. S. 16.

⁵⁹ Luhmann, Niklas (1981). In: Scholl / Weischenberg (1998), S. 16.

unterscheidet⁶⁰. Weitere Teilsysteme sind die Politik, die Wirtschaft, die Wissenschaft.

„Der Journalismus [...] ist in dieser Perspektive ein [Teil]system der Massenkommunikation“⁶¹. Doch [...] „erst die Existenz bzw. der Einsatz sogenannter „*Massenmedien*“ ermöglicht [...] die Herstellung von Öffentlichkeit“⁶² und somit] die Massenkommunikation“⁶³.

Massenmedien sind jedoch, wie auch Presse oder Öffentlichkeit, nicht mit Journalismus gleichzusetzen. Massenmedien werden aus der Perspektive des Journalismus als „*Organisationsformen*“ des journalistischen Systems aufgefasst.⁶⁴

2.4.2 - Die Massenmedien als Organisationsformen

Erhard Schreiber unterscheidet dazu folgende „Massenmedien“⁶⁵:

- Printmedien (Flugblatt, Plakat, Buch und Presse)
- Film, Hörfunk und Fernsehen
- Speichermedien (zB.: CD, DVD)
- Internet (Webseiten)

Diese Diplomarbeit setzt sich dezidiert mit Printmedien, im besonderen der Presse, womit in diesem Fall das Buch, die Zeitung und die Zeitschrift (Magazin) gemeint sind, auseinander.

Ausschlaggebend dafür ist Truman Capotes Praxis, literarische, journalistische Arbeiten ausschließlich in Printmedien zu veröffentlichen, was die Betrachtung anderer Mediengattungen im Kontext dieser wissenschaftlichen Untersuchung obsolet werden lässt.

Nachfolgend wendet sie sich den „*Funktionen*“ des Journalismus und seinen spezifischen „*Darstellungsformen*“, Blöbaum spricht in diesem Zusammenhang von „*Darstellungs- sowie Selektionsprogrammen*“⁶⁶, zu,

⁶⁰ Kepplinger (1985). In: Löffelholz (Wiesbaden 2004), S. 86.

⁶¹ ebd. S. 86f.

⁶² Ronneberger, Franz: Die politischen Funktionen der Massenkommunikation. In: Langenbucher, Wolfgang (Hg.): Zur Theorie der politischen Kommunikation (München 1974), S. 193-205.

⁶³ Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft: Grundlagen und Problemfelder (Wien/Köln/Weimar 2002), S. 171.

⁶⁴ Vgl.: Blöbaum (1994), S. 60.

⁶⁵ Vgl.: Erhard Schreiber (1990). In: Burkart (2002), S. 171f.

⁶⁶ Vgl.: Blöbaum, Bernd / Neuhaus, Stefan (Hg.): Literatur und Journalismus (Wiesbaden 2003), S. 41-47.

und wirft einen Blick auf die „*Merkmale*“ des Journalismus. Beide werden in der wissenschaftlichen Betrachtung eine wesentliche Rolle spielen.

2.4.3 - Die Funktionen des Journalismus

Blöbaum sieht im Journalismus „ein Dienstleistungssystem der Gesellschaft, dem die Beobachtung der Welt übertragen ist.“⁶⁷

Stefan Ruß-Mohl erkennt im Wesen des Journalismus das Erfüllen von „gesellschaftlichen Aufgaben“⁶⁸, Mark Deuze nennt diese Funktionen in etwas abgewandelterer Form „Values“⁶⁹, wir werden hier von Funktionen des Journalismus sprechen.

Diese „Funktionen“⁷⁰ lauten gemäß Ruß-Mohl wie folgt:

- Information

Der Journalismus gewährleistet mittels der Medien die „*Informationsvermittlung*“⁷¹. Dies ist notwendig, „damit wir alle unseren Alltag bewältigen und insbesondere in unserer Doppelrolle als Marktteilnehmer und Staatsbürger die nötigen Entscheidungen treffen können.“⁷²

Die Journalisten treten dabei in Erfüllung dieser Funktion als „newshounds, active collectors and disseminators of information“⁷³ auf.

- Artikulation

Die Aufgabe des Journalismus ist es bestimmte Sachverhalte und Probleme öffentlich zu machen, sie gesellschaftsrelevant zu artikulieren, zu thematisieren. Im Idealfall fungiert der Journalismus dabei auch als ein „Frühwarnsystem“⁷⁴ der Gesellschaft.

- Agenda-Setting

Der Journalismus berichtet gezielt von einzelnen, als besonders wichtig angesehenen, Ereignissen und legt mittels dieser Fokussierung die Tagesordnung des öffentlichen Lebens fest. Doch nachdem Öffentliche

⁶⁷ Blöbaum (1994), S. 333.

⁶⁸ Ruß-Mohl, Stephan: Journalismus: Das Hand- und Lehrbuch (Frankfurt am Main 2003), S. 21.

⁶⁹ Deuze, Mark: What is Journalism?: Professional identity and ideology of journalists reconsidered. In: Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6, S. 442–464.

⁷⁰ Ruß-Mohl (2003), S. 21-27.

⁷¹ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 34.

⁷² Ruß-Mohl (2003), S. 21.

⁷³ Vgl.: Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 447.

⁷⁴ Vgl.: Ruß-Mohl (2003), S. 21.

Aufmerksamkeit ein seltenes Gut ist, sind es nicht bloß die Journalisten, die sich mittels Agenda-Setting Gehör verschaffen (z.B.: PR).⁷⁵

- Kritik und Kontrolle

Die Medien werden auch als „Vierte Gewalt“ (neben Legislative, Exekutive und Judikative) angesehen. Das kommt daher, dass es eine der notwendigsten, wichtigsten und zugleich unbequemsten Funktionen des Journalismus ist „*Kritik und Kontrolle*“ zu üben, was wiederum nicht ohne Pressefreiheit möglich ist.

Die Journalisten erfüllen hierbei die Aufgabe sogenannter „watchdogs“⁷⁶, die wie Roger Blum es formuliert: „aufpassen [sollen], im richtigen Moment bellen und wenn es sein muss, [...], kräftig in die Waden beißen [müssen]“.⁷⁷

- Unterhaltung

Ablenkung, Zerstreuung oder eine künstlerische Form (siehe „Poetizität“ in Kapitel 1) sind ohne Zweifel ein Bestandteil des Journalismus. Ob jetzt genuine journalistische Aufgabe oder Nebeneffekt ist jedoch streitwürdig. „Die Medien – mit ihnen der Journalismus – sind integraler Bestandteil der „Spaßgesellschaft“ [...]. Sie formen, prägen und überwölben diese.“⁷⁸

- Bildung

Die Medien haben dank der Informationsleistung die sie erbringen einen beträchtlichen Anteil an unserer Allgemeinbildung, somit soll die Bildungsfunktion nicht unerwähnt bleiben.⁷⁹

- Sozialisation und „Führung“

Medien sozialisieren Menschen. Seit es regelmäßige demoskopische Umfragen und Medienanalysen gibt, ist auch weit mehr über Wirkungsstärke der Medien bekannt. Gemäß diesen folgt der öffentliche Tenor sehr häufig dem Tenor der veröffentlichten Meinung in den

⁷⁵ Vgl.: Ruß-Mohl (2003), S. 22f.

⁷⁶ Vgl.: Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 447.

⁷⁷ Roger Blum (2001). In: Ruß-Mohl (2003), S. 24.

⁷⁸ ebd. S. 25.

⁷⁹ Vgl.: ebd. S. 25.

Medien. Der Journalismus hat somit in der Demokratie eine „Leit- und Führungsfunktion“.⁸⁰

- Integration

Der Journalismus erfüllt eine Integrationsfunktion. Nicht zuletzt da Medien Brücken zwischen den Lebenswelten bauen, sondern auch weil der Journalismus dadurch auch einen „constant stream of events“⁸¹ zur Verfügung hat, der ihn mit Berichtenswertem versorgt. Deuze sieht in der Position der Minderheiten einen wichtigen Orientierungspunkt für Journalisten der neu definiert werden sollte, um „potential battlegrounds“⁸² zu entblößen und diese Minderheiten in der Gesellschaft zu integrieren.

Alles in allem ist die „Erfüllung dieser Aufgaben abhängig von konkreten ökonomischen, organisatorischen, technischen und anderen Bedingungen, die jeweils für den Journalismus insgesamt oder auch nur für dessen Segmente ausschlaggebend sind.“⁸³

2.4.4 - Journalistische Programme

Blöbaum sieht in journalistischen Programmen verfestigte Regeln, die festlegen „in welchen Formen [...] journalistische Kommunikationen mitgeteilt werden. Solche Vermittlungsformen werden im Journalismus als Darstellungsformen bezeichnet.“⁸⁴

Weiters kategorisiert Blöbaum auch noch „Ordnungs-, Selektions- und Prüfprogramme“ sowie ein „Programm zur Informationssammlung“. ^{85 86}

2.4.4.1 - Ordnungs- und Darstellungsprogramme

Die Ordnungsprogramme sorgen für die grobe Einteilung der Informationen und Ereignisse. Ressorts und Rubriken sind Beispiele für

⁸⁰ Vgl.: Ruß-Mohl (2003), S. 25f.

⁸¹ Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 452f.

⁸² Vgl.: ebd. S. 452f.

⁸³ Scholl / Weischenberg (1998), S. 29.

⁸⁴ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 41.

⁸⁵ Vgl.: ebd. S. 42.

⁸⁶ Vgl.: Blöbaum (1994), S. 20.

Ordnungsstrukturen mittels denen Informationen verteilt und dargeboten werden.⁸⁷

Als Darstellungsprogramme werden Techniken und Formen der Präsentation von Ereignissen und Themen bezeichnet. Diese lassen sich in „tatsachen- und meinungsbetonten Darstellungsformen“ aufgliedern.⁸⁸

Laut Ruß-Mohl haben sich hier vier „Grundtypen“ herauskristallisiert: die Nachricht, die Reportage, der Kommentar sowie das Interview.⁸⁹

- Nachricht

Die Nachricht ist die genuinste aller tatsachenbetonten, journalistischen Darstellungsformen. Ist ihr Ziel doch, wie Emil Dovifat es formuliert, die Darstellung des „jüngsten Gegenwartsgeschehen[s]“⁹⁰ ohne dabei Partei zu ergreifen. Die Berücksichtigung der „Nachrichtenwerte“⁹¹ sind dabei Trumpf.

Die Nachricht stellt das „tägliche Brot“ des Journalistendaseins dar. Sie umfasst dabei auch noch die Formen: Bericht und Meldung sowie die „Dokumentation“.⁹²

- Reportage

Dagmar Lorenz siedelt die Reportage zwischen „Objektivierung und Subjektivierung“⁹³ an. Michael Haller hält weiters fest, „dass die Reportage die Nachricht ergänzt, aber nicht ersetzt. Sie soll ein Geschehen so konkret wie möglich schildern. Sie ist mehr Anschauungsunterricht als Analyse, mehr Information als Meinungsäußerung. [...] Was zählt, ist die Autorenperspektive, aber zugleich auch der Einbezug des Publikums: Der Leser wird gleichsam „zum Begleiter des Reporters“.“⁹⁴

⁸⁷ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 42.

⁸⁸ Vgl.: ebd. S. 42.

⁸⁹ Vgl.: Ruß-Mohl (2003), S. 54.

⁹⁰ Emil Dovifat. In: ebd. S. 55.

⁹¹ Vgl.: Schulz, Winfried: Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien (Freiburg/München 1976).

⁹² Vgl.: Lorenz (2002), S. 133-136.

⁹³ Vgl.: ebd. S. 138-144.

⁹⁴ Haller, Michael. In: Ruß-Mohl (2003), S. 68.

Das Feature ist eine spezifische Form der Reportage in der, der Autor nicht mehr bloß „berichtet“, sondern „versucht das Geschehen auch einzuordnen, zu interpretieren, verständlich zu machen“⁹⁵.

- Kommentar

Ruß-Mohl und Lorenz subsumieren unter dem Begriff Kommentar folgende meinungsbetonte Darstellungsformen: Leitartikel, Kolumne, Kritik, Rezension, Satire, Glosse, Lokalspitze, Karikatur sowie den Essay.^{96 97}

Die Aufgabe des Kommentars ist es vom Ausgangspunkt der Nachricht aus „wertend und klärend“⁹⁸ zu ergänzen und einzuordnen.

Kommentare sollen vor allem „Orientierungshilfe“ in der Nachrichtenflut sein, gleichzeitig jedoch zur „politischen Willensbildung“ und zur Machtkontrolle beitragen.⁹⁹

- Interview

Das Interview besteht aus einem „zielgerichteten Fragen und Antworten“¹⁰⁰. Es ist häufig der Teil der Recherche, kann aber auch eigenständig zur Anwendung gelangen.

Im Idealfall ist es tatsachenbetont, es kann aber auch ein reines Kunstprodukt sein. Sei es aus satirischen oder anderen Beweggründen. Weiters existieren auch noch die „Mischformen“ Porträt und Nachruf.

2.4.4.2 - Selektionsprogramme

Das Selektionsprogramm umfasst die Gesichtspunkte nach denen Informationen ausgewählt und gebündelt werden. Diese „Nachrichtenwerte“ umfassen die Kriterien: „Nähe, Neuigkeit, Aktualität, Negativität, Dramatik, usw.“¹⁰¹ mittels denen der Journalismus einzelnen Ereignissen eine gewisse Relevanz zuweist.

⁹⁵ Vgl.: Ruß-Mohl (2003), S. 70.

⁹⁶ Vgl.: ebd. S. 74.

⁹⁷ Vgl.: Lorenz (2002), S. 145-151.

⁹⁸ Vgl.: Ruß-Mohl (2003), S. 71.

⁹⁹ Vgl.: ebd. S. 71.

¹⁰⁰ Vgl.: ebd. S. 77.

¹⁰¹ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 43.

2.4.4.3 - Informationssammel- und Prüfprogramme

Blöbaum erkennt die journalistische Technik der Recherche als die wichtigste Form zur Generierung von Informationen und weist ihr den Begriff des „Informationssammelprogramms“ zu.

Für Wolf Schneider ist die Recherche: „die Kür des Journalismus: Nur so erfahren die Menschen die Ereignisse, die ohne die Mühe des Journalisten niemals ans Licht gekommen wären. Keine journalistische Aufgabe ist schwieriger, aber auch so abhängig von Zufällen, vom Glück – und von einer detektivischen Kleinarbeit. Nur der Fleißige und Couragierte nimmt sie auf sich.“¹⁰²

Das journalistische Prüfprogramm sichert mittels Nachrecherche und Zuordnung von Quelle und Aussage die Richtigkeit von Informationen.¹⁰³

2.4.5 - Journalistische Merkmale

Blöbaum zählt folgende Merkmale des Journalismus: „Aktualität, Verständlichkeit, Richtigkeit, Eindeutigkeit und Monovalenz“.¹⁰⁴

Deuze gesteht Journalisten nicht bloß das Merkmal der „Aktualität“ sondern auch die Attribute: „immediacy und speed“¹⁰⁵ zu.

Blöbaum sieht im Merkmal „Verständlichkeit“, er meint damit „Vermittlungsqualität“¹⁰⁶, eine Leistung, die sicherstellen soll, dass die Information auch beim Rezipienten ankommt. Journalistische Sprache zielt somit immer auch auf „Eindeutigkeit“ ab.¹⁰⁷

Richtigkeit, sie lässt sich dank der journalistischen Transparenz fassen, wiederum ist eine ethische Grundlage des Journalismus, die, die Legitimation für die gesellschaftliche Position liefert, die der Journalismus innehat.^{108 109}

¹⁰² Schneider, Wolf / Raue, Paul-Josef: Handbuch des Journalismus (Reinbek bei Hamburg 1998).

¹⁰³ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 43.

¹⁰⁴ Vgl.: ebd. S. 46f.

¹⁰⁵ Vgl.: Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 447.

¹⁰⁶ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 45.

¹⁰⁷ Vgl.: ebd. S. 45ff.

¹⁰⁸ Vgl.: Blöbaum / Neuhaus (2003), S. 45.

¹⁰⁹ Vgl.: Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 447.

2.4.6 - Objektivität und Neutralität

Die traditionelle Form der Berichterstattung, gemeint sind damit tatsachenbetonte Berichterstattungsformen, umschließt die Haltungen „objektiv und neutral“.

Gemäß Katja Schwer ist Objektivität „ein zentrales Kriterium zur Bewertung von Informationsquellen im Journalismus“¹¹⁰ und wie Deuze festhält: „a key element of the professional self-perception of journalists“¹¹¹. Weiters fügt er hinzu, dass Objektivität, ebenso wenig wie Neutralität (Unparteilichkeit), wohl kaum vollends gewährleistet werden kann, man jedoch mittels „synonymous concepts like fairness, professional distance, detachment or impartiality“¹¹² doch definieren und legitimieren kann was „Medien-Produzenten“ erarbeiten. Deuze hält weiters fest, dass obwohl Objektivität möglicherweise nie erreicht werden kann, man dennoch danach trachten sollte nach dieser zu streben, selbst wenn das zur Folge haben sollte, dass man den Begriff neu definieren muss.¹¹³

¹¹⁰ Schwer, Katja: Problemzonen der Qualitätsforschung – Zur Messung von journalistischer Qualität (2006). In: Weischenberg, Siegfried / Loosen, Liebke / Beuthner, Michael (Hg.): Medien-Qualitäten: Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischen Kalkül und Sozialverantwortung (Konstanz 2006), S. 347.

¹¹¹ Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 448.

¹¹² ebd. S. 448.

¹¹³ Vgl.: ebd. S. 448.

2.5 Eine Annäherung an den journalistischen Autor: der Journalist

2.5.1 - Begriffsdefinition: Ein historischer Abriss

Blöbaum und Noelle-Neumann/Schulz/Wilke halten fest, dass es das Ende des 18. bzw. der Anfang des 19. Jahrhunderts war in dem Journalismus als Beruf entsteht. Bis zum Ende des Jahrhunderts etabliert sich das „Journalist-Sein“ als eine hauptberufliche Tätigkeit und bereits zur Jahrhundertwende übersteigt die Zahl der Journalisten bereits die der Zeitungen. Zu dieser Zeit versteht man unter einem Journalisten „einen Schriftsteller, der für Zeitungen schreibt“^{114 115}.

Auf die sogenannte „Periode des schriftstellerischen Journalismus“ folgt die „Periode des redaktionellen Journalismus“.¹¹⁶ Der „schriftstellende Einzelkämpfer“ wird Teil einer Redaktion. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wird er auch noch in ein Ressort eingegliedert. Bis er schließlich heute in den Medien als Autor journalistischer Texte verortet wird - als Journalist.

2.5.2 - Der journalistische Autor: der Journalist

Der Begriff „Journalist“ umfasst laut Brockhaus „alle bei Zeitungen, Nachrichtenagenturen, Rundfunk, Fernsehen [...] tätigen Berichterstatter und Kommentatoren.“¹¹⁷

Der Deutsche Journalistenverband (DJV) präzisiert das schon etwas. Im Berufsbild des DJV ist ein Journalist jemand der „festangestellt oder freiberuflich tätig [ist] für Printmedien, Rundfunksender und andere elektronische Medien, Nachrichtenagenturen, Pressedienste, in Wirtschaft, Verwaltung und Organisation sowie in der medienbezogenen Bildungsarbeit und Beratung. Zu journalistischen Leistungen gehören vornehmlich die Erarbeitung von Wort- und Bildinformationen durch recherchieren (Sammeln und Prüfen) sowie Auswählen und Bearbeiten

¹¹⁴ Journalistischer Führer (1899). In: Blöbaum (1994), S. 244.

¹¹⁵ Vgl.: Noelle-Neumann, Elisabeth / Schulz, Winfried / Wilke, Jürgen (Hg.): Fischer Lexikon: Publizistik – Massenkommunikation (Frankfurt am Main 2002) S.78-85.

¹¹⁶ Vgl.: Blöbaum (1994), S. 246.

¹¹⁷ Anger, Eberhard (Red.): Der Brockhaus: In einem Band (Gütersloh/Wien 1992), S. 410.

der Informationsinhalte, deren eigenschöpferische medienspezifische Aufbereitung (Berichterstattung und Kommentierung), Gestaltung und Vermittlung, ferner disponierende Tätigkeiten im Bereich von Organisation, Technik und Personal.“¹¹⁸

Neben der Definition des DJV gibt es auch andere Ansätze zur Bestimmung des Journalistenbegriffs. Speziell die Verortung über das Themenfeld ist durchwegs gängig. So schreiben Weischenberg¹¹⁹ und Hannes Haas¹²⁰ dem Journalismus folgende „Rollenbilder und Berichterstattungsmuster“¹²¹ zu:

- Vermittler (Informationsjournalismus)
- Wachhund, Anwalt (Investigativer Journalismus)
- Erklärer (Interpretativer Journalismus)
- Forscher (Präzisionsjournalismus)
- Unterhalter ([Literarischer]¹²² Journalismus)

Weischenberg weist ihnen zudem folgende „Funktionen“¹²³ zu:

- Informationsvermittlung (Informationsjournalismus)
- Kontrolle, Kritik (Investigativer Journalismus)
- Meinungsbildung (Interpretativer Journalismus)
- Informationsvermittlung (Präzisionsjournalismus)
- Unterhaltung, Kritik (Literarischer Journalismus)

Weiters hält Weischenberg folgende „Faktenpräsentation und Darstellungsformen“¹²⁴ fest:

- objektiv und standardisiert (Informationsjournalismus)

¹¹⁸ http://www.djv.de/fileadmin/DJV/DJV/Flyer/DJWissen4_Berufsbild_08.pdf

¹¹⁹ Weischenberg, Siegfried: Investigativer Journalismus und „kapitalistischer Realismus“: Zu den Strukturbedingungen eines Paradigmas der Berichterstattung. In: Rundfunk und Fernsehen, Jahrgang 1983, Heft 3-4, S. 349-369.

¹²⁰ Haas, Hannes: Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit (Wien 1999), S. 101-112.

¹²¹ Vgl.: Weischenberg, Siegfried: Journalistik. Medienkommunikation: Theorie und Praxis, Band 2 (Opladen 1995), S. 115.

¹²² Ursprünglich nach Weischenberg „Neuer Journalismus“, doch in Anbetracht der häufigen Verwendung des Begriffs „Literary Journalism“ in den amerikanischen Quellen wurde der Name in dieser Arbeit auf „Literarischer Journalismus“ geändert

¹²³ Vgl.: Weischenberg (1995), S. 115.

¹²⁴ Vgl.: ebd. S. 115.

- subjektiv und offen (Investigativer Journalismus)
- subjektiv und offen (Interpretativer Journalismus)
- objektiv und offen/standardisiert (Präzisionsjournalismus)
- subjektiv und offen/literarisch (Literarischer Journalismus)

Diese Rollenbilder mögen nun starr sein, doch Journalisten können je nach Aufgabenstellung zwischen den Mustern wechseln, nur die wenigsten Journalisten folgen einem einzigen Rollenbild. Dabei spielen individuelle und (medien-)systembedingte Faktoren eine Rolle.¹²⁵

Diese journalistischen Rollenbilder werden von Deuze um die sogenannten „values or traits“¹²⁶ ergänzt. Deuze schreibt den Journalisten folgende Eigenschaften zu: „Journalists provide a public service; are impartial, neutral, objective, fair and (thus) credible. Journalists must be autonomous, free and independant in their work; have a sense of immediacy, actuality and speed [and] have a sense of ethics, validity and legitimacy.“¹²⁷

Folgt man diesen Rollenbildern und den ihnen zugeschriebenen Funktionen und Werten so ergibt sich ein relativ klares Bild des journalistischen Autors - des Journalisten.

¹²⁵ Vgl.: Haas (1999), S. 102.

¹²⁶ Deuze (Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6), S. 447.

¹²⁷ ebd. S. 447.

2.6 Resümee „Journalismus & Journalist“

Die für die Abgrenzung von Literatur gegenüber „Literary Journalism“ wichtigsten Kriterien werden in den Kapiteln zu „Journalismus“ und „Journalist“ um die Unterscheidungsmerkmale des Journalismus erweitert.

So werden die Funktionen, die Programme und Merkmale des Journalismus erklärt. Auch die im Gegensatz zum subjektiven „Literary Journalism“ stehenden Begriffe der Objektivität und Neutralität werden beleuchtet.

Im Zuge dessen lässt sich bei der Analyse von Truman Capotes Wirken eine genaue Trennlinie zwischen den verschiedenen Formen seiner Werke ziehen.

2.7 „Literarischer Journalismus“ – Eine europäische Tradition

2.7.1 - Zur Wahl des Begriffes „Literarischer Journalismus“

Im deutschen Sprachgebrauch dürfte der Begriff „New Journalism“, erstmals erwähnt von William T. Stead¹²⁸, dem Herausgeber der „Pall Mall Gazette“, im Jahre 1886, oder auch „Neuer Journalismus“¹²⁹ gebräuchlicher sein. Doch nachdem Truman Capote dem amerikanischen Sprachraum entstammt, ist meiner Meinung nach die Bezeichnung dieser Form des Journalismus durch den Begriff „*Literary Journalism*“¹³⁰¹³¹ oder (ins Deutsche übersetzt:) „*Literarischer Journalismus*“ nachvollziehbarer.

Einige Autoren mögen den „Literarischen Journalismus“ auch „New Nonfiction“¹³², „Literary Nonfiction“¹³³ oder eben auch „New Journalism“¹³⁴ nennen, doch in dieser Arbeit werden alle eben genannten, synonym verwendeten Bezeichnungen mit dem Begriff „Literarischer Journalismus“ bzw. „Literary Journalism“ benannt um Verwechslungen zu vermeiden.

Der Begriff bietet sich auch deshalb an, weil er in seiner Wortbedeutung am ehesten dem entspricht was er beschreibt. Thomas B. Connery rechtfertigt die Wahl der Begriffe „Literary“ und „Journalism“ wie folgt: „*Journalism*“ [...] is preferred because much of the content of the works comes from traditional means of gathering news or reporting, including interviews, document review, and observation. Finally, journalism implies an immediacy, as well as a sense that what is being written about has a relevance peculiar to its time and place. [...]

¹²⁸ Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA. In: Bleicher, Joan Kristin / Pörksen, Bernhard (Hg.): Grenzgänger: Formen des New Journalism (Wiesbaden 2004), S. 43.

¹²⁹ Weischenberg (1995), S. 115.

¹³⁰ Vgl.: Sims, Norman: Literary journalism in the twentieth century (London 1990).

¹³¹ Vgl.: Hartsock, John C.: A history of American literary journalism: The emergence of a modern narrative form (Amherst 2000).

¹³² Vgl.: Dennis, Everette E. / Rivers, William L. In: Hollowell, John: Fact & fiction: The new journalism and the nonfiction novel (Chapel Hill, North Carolina 1977).

¹³³ Vgl.: Weber, Ronald: The literature of fact: Literary nonfiction in American writing (Athens, Ohio 1980).

¹³⁴ Vgl.: Johnson, Michael L.: The New Journalism: The underground press, the artists of Nonfiction, and the changes in the established media (Lawrence, Kansas 1972).

“Literary” is used because it says that while the work considered is journalistic [...] its purpose is not just informational. A purely journalistic work is structured to convey information [...] clearly and efficiently. In a literary work, and in “Literary Journalism”, style becomes part of the meaning conveyed; the structure of the language interpret and inform.”¹³⁵

Zu guter Letzt kommt noch hinzu, dass mit dem Begriff „New Journalism“ in den meisten Fällen der Zeitraum zwischen dem Anfang der 1960er und dem Ende der 1970er Jahre gemeint ist, der durch die Gruppe um Tom Wolfe geprägt ist, somit ist es auch aus diesem Grund ratsamer von dem Begriff „New Journalism“ abzulassen.

2.7.2 - Traditionslinien: Vom 16. Jahrhundert bis Heute

Literatur und Journalismus sind durch eine lange Tradition verbunden und nicht erst, wie einen der Name dieser vermeintlich neuen Form glauben lässt, seit dem Erscheinen des „New Journalism“ (Neuer Journalismus) in den 1960er Jahren in den USA. Selbst die bekanntesten Protagonisten dieser Form des Journalismus sprachen dem „New Journalism“ eine Tradition zu oder wunderten sich gar über das angeblich „Neue“ an der Art wie sie schrieben.

Gay Talese brachte dies auf den Punkt: „I never liked the term „New Journalism“ because there was nothing new about it. [...] What People were doing in my days still came down to good reporting and careful writing.”¹³⁶

In Wahrheit reichen die Wurzeln dieser literarisch-journalistischen Tradition bis in das 16. Jahrhundert in England zurück. Sie durchziehen vom 17. zum 19. Jahrhundert die europäische Geschichte um ab dem Ende des 19. Jahrhunderts in den USA, in drei Perioden (Um die Jahrhundertwende, 1930er und 40er Jahre sowie 1960er und 1970er Jahre), in neuem Glanz zu erstrahlen.

¹³⁵ Connery, Thomas B: Discovering a literary form. In: Connery, Thomas B. (Hg.): A sourcebook of American literary journalism: Representative writers in an emerging genre (New York 1992), S. 15.

¹³⁶ Talese, Gay. In: Schersch, Ursula: Visueller New Journalism: Eine Betrachtung der Fotografie im Rahmen des New Journalism (2008), S. 12.

2.7.2.1 - Das 16. und 17. Jahrhundert: Die Anfänge

Die Frühformen der Vermischung von Literatur und Journalismus lassen sich gemäß Jürgen Enkermann, anhand der „Flugblattballaden“¹³⁷, dabei werden zu bekannten Melodien Neuigkeiten vorgesungen, bis ins 16. Jahrhundert nach England zurückverfolgen.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedient sich die volkstümliche Literatur der wachsenden Beliebtheit des Journalismus. Mittels der „Nachrichtenparodie“ [wird] „im Stile von Nachrichten Erfundenes, Skurriles, Privates und Witziges berichtet“¹³⁸.

2.7.2.2 - Das 18. Jahrhundert: Daniel Defoe und die Deutschen Jakobiner

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts tritt mit dem englischen Schriftsteller „Daniel Defoe“ (1660-1731) der erste Verfasser eines Werkes der Kategorie „Die Fiktion des Tatsächlichen“¹³⁹ auf. Sein Werk, „Robinson Crusoe“, erzählt in der Person Crusoes von den Erlebnissen des Seemanns Alexander Selkirk und kann, auch wenn diese Kategorisierung nach heutigen Maßstäben etwas großzügig ausfällt, als der erste „Nonfiction Novel“¹⁴⁰ („Tatsachenroman“) der Literaturgeschichte angesehen werden.

Ebenso im 18. Jahrhundert erscheinen mit den „Moralischen Wochenschriften“¹⁴¹ die, Elke Maar zufolge, ersten Formen des Infotainments. Die Zeitschriften schufen mit der Erzählung mittels anonymer Autorschaft, dem (fiktiven) Leserbrief sowie der Familienserie ein Forum um bürgerliches Selbstbewusstsein zu entwickeln.¹⁴²

Haas führt mit der Gruppe der „Deutschen Jakobiner“ und im Besonderen „Johann Georg Forster“ (1754-1794), der in seinen drei Bänden „Ansichten zum Niederrhein“, in denen er „intuitives Denken mit essayistischer Argumentation“ verbindet, einen weiteren „Literarischen

¹³⁷ Enkermann, Jürgen (1983). In: Lünenborg, Margreth: Journalismus als kultureller Prozess: Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft, Ein Entwurf (Wiesbaden 2005), S. 177.

¹³⁸ ebd. S. 178.

¹³⁹ Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 4: Cl-Dz (München 1998), S. 483.

¹⁴⁰ Vgl.: Hollowell (1977), S. 63ff.

¹⁴¹ Vgl.: Lünenborg (2005), S. 179.

¹⁴² Vgl.: ebd. S. 179.

Journalisten“ des 18. Jahrhunderts an. Forster verwendet zur Recherche für seine Berichte bereits journalistische und sozialwissenschaftliche Verfahren wie das Straßeninterview oder die unstrukturierte Befragung.¹⁴³

2.7.2.3 - Die Aufklärung: Die „Literarisierung des Journalismus“

Betrachtet man den Zeitraum der Aufklärung (Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts) so sind Journalismus und Literatur auf das Engste miteinander verbunden. In dieser historischen Phase wurde „nicht die Übermittlung isolierter Fakten als Nachrichten bedeutsam, sondern die Interpretation von Weltgeschehen, die Deutung und Analyse von Ereignissen“. ¹⁴⁴

Weiters fügt Margreth Lünenborg an: „Literarischer Journalismus als Epoche, als Stilform und als Berufsstand bezeichnet eine historisch gebundene Form der öffentlichen Kommunikation.“¹⁴⁵

An Heinrich Heine lässt sich exemplarisch festmachen, dass es keine festen Grenzen zwischen Literatur und Journalismus gab. Die gleichen Autoren verfassten journalistische wie auch literarische Texte. Dabei findet sich die Reportage als Genre sowohl in der Literatur als auch im Journalismus. Journalistische Texte erscheinen zu dieser Zeit in Buchform wie auch literarische Texte in Zeitungen gedruckt wurden.

Die wichtigste gesellschaftliche Leistung dieser Epoche ist somit „die Verbindung von Journalismus und Literatur, in der Verbindung von Fakt und Fiktion“. ¹⁴⁶

2.7.2.4 - Das 19. Jahrhundert: Heinrich Heine und Charles Dickens

Die beiden bedeutendsten Vertreter dieser literarischen Epoche waren Heinrich Heine und Charles Dickens. Heine, da er wohl der erste wesentliche Journalist modernen Typus war und Dickens, aufgrund seines Vorgriffs auf die noch kommenden Sozialreportagen der „Muckraker“¹⁴⁷.

¹⁴³ Vgl.: Haas (1999), S. 188-192.

¹⁴⁴ Vgl.: Lünenborg (2005), S. 181.

¹⁴⁵ ebd. S. 181.

¹⁴⁶ ebd. S. 181.

¹⁴⁷ Vgl.: Haas (1999), S. 329-335.

Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert sich der Journalismus als eigenständiger Beruf. Sein prominentester Protagonist ist nichts desto Trotz ein Schriftsteller: „*Heinrich Heine*“ (1797-1856).¹⁴⁸

Haas führt zu Heine an, dass „*Lutetia*“, die Sammlung seiner Pariser Briefe, zu einer Formenvielfalt, die vom Reisebericht und der Auslandskorrespondenz über die Kulturkritik bis zum Feuilleton mit räsonierendem Schwerpunkt reichte, und stellte einen Höhepunkt der Vermischung journalistischer und literarischer Formen dar.“¹⁴⁹ Nikolaus Miller spricht im Zusammenhang mit Heines „*Lutetia*“ von der „schlagende[n] Widerlegung des Dogmas von der Unvereinbarkeit von Dichtung und Literatur“¹⁵⁰.

Diese „Literarisierung des Journalismus“¹⁵¹, so Haas, „machte Journalismus populär [und] löste ihn aus dem engen Korsett der bloßen Nachrichtenübermittlung“¹⁵².

Während Heine literarisch-journalistische Reiseberichte verfasste, beschrieb „*Charles Dickens*“ (1812-1870) anhand von sozialkritischen Reportagen sogenannte „Stadtthemen“¹⁵³. Speziell seine Kurzgeschichten „*Sketches by Boz*“, die zwischen 1833 und 1836 in diversen Londoner Zeitungen erschienen, stechen dabei sehr hervor. Die Texte sind „von hohem dokumentarischem Wert, die sich durch scharfe Beobachtungsgabe, persönliches Engagement und unmittelbare Lebendigkeit vom klischeehaft trockenen Journalismus jener Zeit abheben“¹⁵⁴.

Dickens versteht es zudem in seinen journalistischen Werken „die leisen Themen, die [...] kleinen Geschichten“¹⁵⁵, ähnlich wie die „*Muckrakers*“ oder die „*Literary Journalists*“, zu großen Geschichten zu formen.

¹⁴⁸ Vgl.: Lünenborg (2005), S. 182.

¹⁴⁹ Vgl.: Haas (1999), S. 197.

¹⁵⁰ Miller, Nikolaus. In: Haas (Wien 1999), S. 198.

¹⁵¹ ebd. S. 191.

¹⁵² Lünenborg (2005), S. 182.

¹⁵³ Vgl.: Haas (1999), S. 208f.

¹⁵⁴ Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 4: Cl-Dz (München 1998), S. 653.

¹⁵⁵ Benjamin, Walter. In: Haas, Hannes: Die Photometapher in der Reportagediskussion: Ein Beitrag zur Genretheorie und Genrekunde. In: Medien & Zeit, Jahrgang 1 (1986), Heft 4, S. 15.

2.8 „Literary Journalism“ – Die Fortsetzung einer europäischen Tradition in den USA der Jahrhundertwende bis zum Ende der Ära des „New Journalism“

Nach dem Aufzeigen der europäischen Traditionslinien des „Literarischen Journalismus“ im Zeitraum des 16. bis zum ausklingenden 19. Jahrhundert wagt dieses Kapitel nun den Sprung in die Heimat Truman Capotes um der Entstehung des US-amerikanischen „Literary Journalism“¹⁵⁶ beizuwohnen und um diese „neue“ Tradition genauer unter die Lupe zu nehmen.

Thomas B. Connery unterteilt den für diese Form relevanten Zeitraum von den 1890ern bis zum Ende der 1970er Jahre in die „three major periods of the form“¹⁵⁷ des „Literary Journalism“:

- 1. Periode: „Jahrhundertwende“ (1890er bis 1910er Jahre)
- 2. Periode: „Mittlere Periode“ (1930er bis in die 1940er Jahre)
- 3. Periode: „New Journalism“ (1960er bis frühe 1970er Jahre)

Connery kategorisiert diese drei Perioden als die drei wichtigsten des „Literary Journalism“, wobei er gleichzeitig aber ausschließt, dass in den beiden Zwischenperioden (1910er bis 1930er Jahre und von den mittleren 1940ern bis zum Anfang der 1960er Jahre) keine Werke dieser Form erschienen sind. Diese sind vorhanden jedoch bei Weitem nicht so zahlreich wie in den erwähnten „major periods“. Gründe dafür werden in den folgenden Kapiteln angeführt.

¹⁵⁶ Siehe Kapitel 2.7.1: Zur Wahl des Begriffes „Literarischer Journalismus“

¹⁵⁷ Vgl.: Connery (1992), S. XII-XIII.

2.8.1 - Die Traditionslinien des „Literary Journalism“

2.8.1.1 - Die Anfänge einer US-amerikanischen „Tradition“

Wie Connery anführt, ist die weitverbreitete „adoption“ of the techniques [of] „realistic fiction“¹⁵⁸, wie „dialogue, scenic construction, concrete detail, and showing activity“ in der Presse sowie das kritische Bewusstsein, dass die Form tatsächlich „literary“ ist, und dadurch Grund einer von den 1890er Jahren bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts andauernden Debatte wurde, hauptverantwortlich für Anfänge des „Literary Journalism“. ¹⁵⁹

Frühere Schriftsteller wie „Stephen Crane“ (1871-1900), die als „Literary Journalists“ arbeiteten, profitierten zudem von der „professionalization“¹⁶⁰ des Journalismus, die, die Profession zu einer „more highly esteemed and more highly rewarded occupation“¹⁶¹ machte.

Cranes „New Yorker City sketches“ zählten zu den ersten Arbeiten dieser neu aufkommenden Form des Journalismus. Sie handelten als sogenannte „human interest stories“¹⁶² vom täglichen Leben in der expandierenden Metropole.

Hutchins Hapgood spricht von dieser Periode des Journalismus als einer Zeit „that [...] permitted more personal journalism than they do now [in Form von] individuality of writing, variety of subjects, and a less rigid idea of news. Picturesque interviews [...] had an opportunity to appear in the newspapers“¹⁶³.

Fast gleichzeitig, nämlich 1893, kam es zu einem transatlantischen Streit zwischen dem „New York Herald“ und der „Pall Mall Gazette“ über die Tatsache ob Journalismus auch literarisch bzw. Literatur sein kann. Der Streit endete unentschieden, zurück blieb jedoch die Tatsache, dass es einen „Literary Journalism“ gab, der die beiden Genres Literatur und Journalismus verbinden konnte.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Connery, Thomas B. In: Hartsock (2000), S. 23.

¹⁵⁹ Vgl.: ebd. S. 23ff.

¹⁶⁰ Vgl.: ebd. S. 31-36.

¹⁶¹ ebd. S. 32.

¹⁶² ebd. S. 25.

¹⁶³ Hapgood, Hutchins. In: ebd. S. 35.

¹⁶⁴ Vgl.: ebd. S. 38ff.

Das oberste Ziel der „Literary Journalists“ war schon zu jener Zeit die „Objektivität“ der damaligen „traditionellen“ Presse mittels der eigenen Subjektivität mit Hilfe literarischer Werkzeuge zu kontrastieren und so einen neuen Blickwinkel, eine neue Interpretation der Welt zu präsentieren.

Zu den wichtigsten Protagonisten dieser ersten Periode gehören neben Stephen Crane auch Lincoln Steffens, Hutchins Hapgood, Theodore Dreiser und Richard Harding Davis.¹⁶⁵

2.8.1.2 - „Literarischer Journalismus“ in den USA der Zwischenkriegszeit

Der Grund für die erste Zwischenperiode, dem Ende der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts und dem Anfang der 30er Jahre, ist darin zu suchen, dass die damaligen Protagonisten wie z.B. Stephen Crane gestorben waren oder sich wie z.B. Richard Harding Davis anderen Betätigungsfeldern zugewandt hatten. Hinzu kam der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der die Form des Journalismus, hin zu einer streng objektivierten Form, verändern sollte.¹⁶⁶

Das Feld des „Literary Journalism“ lag zwar nicht brach, in dieser Zeit wurden jedoch nur vereinzelt Werke diese Form veröffentlicht.

Der bekannteste Vertreter dieser ersten „Dürreperiode“ war „*Ernest Hemingway*“ (1899-1961). Sein wohl wichtigstes Werk ist „*Italy, 1927*“, ein „first-person account of fascist Italy“¹⁶⁷.

Mit dem Ende der Großen Depression kommt es zur zweiten Periode des „Literary Journalism“. Hauptgrund für diese neue „Hochblüte“ ist der herrschende Zeitgeist. Viele Menschen fühlen sich in dieser Zeit der gesellschaftlichen Transformation und Krisen uniformiert und missverstanden. Ein neues Bedürfnis für Information entsteht und genau hier setzt der „Literary Journalism“ an.¹⁶⁸

Wie auch schon am Ende des ausgehenden 19. Jahrhunderts helfen die „Literary Journalists“ den Lesern sich in die Fakten einzufühlen - „[to] feel the fact“¹⁶⁹. Die in den 1930er entstandene „documentary

¹⁶⁵ Vgl.: Connery (1992), S. XII.

¹⁶⁶ Hartsock (2000), S. 154f.

¹⁶⁷ ebd. S. 163.

¹⁶⁸ ebd. S. 167f.

¹⁶⁹ ebd. S. 169.

reportage“¹⁷⁰ ist dabei das primäre „Werkzeug“ solcher Protagonisten wie Ernest Hemingway, Joseph Mitchell, James Agee, A.J. Liebling oder John Hersey.

Wichtigstes Medium der literarischen Journalisten der damaligen Zeit war der 1925 gegründete „*New Yorker*“. Sein Gründer Harold Ross wollte mit seiner Publikation eher „interpretive rather than stenographic“¹⁷¹ sein. Der „*New Yorker*“ war in dieser Art einzigartig. Erst später zogen andere Gazetten und Magazine nach.

Das „*‘I’ve seen America’* [Thema] became the dominant nonfiction mode“¹⁷² bis zum Ende der 1930er Jahre.

John C. Hartsock sieht in Agee’s „*Let Us Now Praise Famous Men*“ und John Hersey’s „*Hiroshima*“ die zwei bedeutendsten Werke der 1940er Jahre und zugleich auch jene beiden Werke, die die 1930er mit den 1960 Jahren, der Ära des „*New Journalism*“, verbindet.¹⁷³

Während Agee klar macht, dass er nicht mehr zeigen will als „to acknowledge, [my] own subjectivity in an effort to understand someones else’s“¹⁷⁴, beschreibt Hersey in „*Hiroshima*“ in einer Form, die es dem Leser überlässt „to draw his conclusions“¹⁷⁵, sprich sich der neutralen Berichterstattung annähert.

Auch in dieser Zeit kommt es zur kritischen Auseinandersetzung mit dem „*Literary Journalism*“, doch sie soll bei Weitem nicht so breitenwirksam ausfallen wie später in der Ära des *New Journalism*.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges endet die „*Mittlere Periode*“ des US-amerikanischen „*Literary Journalism*“.

2.8.1.3 - Der „New Journalism“ Tom Wolfes in den 1960er/70ern

Bevor es zur letzten „Hochblüte“ des Literarischen Journalismus in den USA kommt, muss er erst die zweite Zwischenperiode der ausgehenden 1940er Jahre bis hin zu den 1960ern überstehen. Hauptverantwortlich für das „Überleben“ des „*Literary Journalism*“ ist laut Norman Sims „[Joseph] Mitchell and several of his colleagues at the *New Yorker*“¹⁷⁶.

¹⁷⁰ Vgl.: Hartsock (2000), S. 169.

¹⁷¹ Ross, Harold (1925). In: ebd. S. 170.

¹⁷² ebd. S. 179.

¹⁷³ ebd. S. 184.

¹⁷⁴ ebd. S. 184.

¹⁷⁵ ebd. S. 185.

¹⁷⁶ Sims, Norman (1990). In: Sims (1990), S. 83.

Mitchells Beschreibungen des New Yorker "pedestrian life"¹⁷⁷ gehören mit zum Besten dieser Periode.

Das Erscheinen des „New Journalism“ zu Anfang der 60er Jahre ist für viele „neu“, doch auch wie die anderen beiden Perioden des „Literary Journalism“ ist er eine Antwort auf die „significant social and cultural transformation and crisis“¹⁷⁸ seiner Zeit.

Publikationen „new journalistischer“ Prägung fanden Platz in Medien wie: Esquire“, „The Village Voice“, „The Rolling Stone“, „The New York Herald Tribune“, „New York Magazine“ sowie dem „New Yorker“.¹⁷⁹

Das für die Gelehrten „Neue“ am „New Journalism“ war, dass er „persistently disrupted taken-for-granted relationships. [...] These relationships were reflected in how Americans negotiated just such contentious issues as the Vietnam War, the drug culture, and the middle-class values.“¹⁸⁰

Die "New Journalists" rund um Tom Wolfe wollten auf ihre eigene Art Wirklichkeit präsentieren, das herrschende Lebensgefühl wiedergeben, den Zeitgeist treffen und setzten dabei auf "Erzählung statt Wiedergabe, Intuition statt Analyse, Menschen statt Dinge, Stil statt Statistik"¹⁸¹ und stellten sich somit in direkte Opposition zum etablierten Journalismus, dem sie „Blutleere, Unpersönlichkeit und Emotionslosigkeit“¹⁸² vorwarfen, und dessen gängige "traditionelle" Berichterstattungsmuster und lösten in weiterer Folge eine öffentliche Grundsatzdiskussion über den "Objektivitätsbegriff" aus. Diese wurde erst zur Mitte der 1970er namentlich der "Watergate-Affäre", die wieder nach einem objektiven Journalismus und präzisen Fakten verlangte, zu den Akten gelegt.

Die wichtigsten Vertreter dieser Periode sind neben dem "Kopf des New Journalism" „Tom Wolfe" (1931-), er wurde 1963 durch seinen lautmalerschen Artikel im „Esquire“ mit dem stilprägenden Titel „There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored (Thphhhhh!) Tangerine-Flake Streamile Baby (Rahghhh!) Aound The Bend

¹⁷⁷ Hartsock (2000), S. 187.

¹⁷⁸ ebd. S. 192.

¹⁷⁹ Vgl.: ebd. S. 192.

¹⁸⁰ ebd. S. 192.

¹⁸¹ Haas, Hannes / Wallisch, Gianluca: Literarischer Journalismus oder journalistische Literatur?: Ein Beitrag zu Konzept, Vertretern und Philosophie des „New Journalism“. In: Publizistik, Jahrgang 36 (1991), Heft 3, S. 298.

¹⁸² Vgl.: Wallisch, Gianluca: Journalistische Qualität: Definitionen – Modelle – Kritik (Konstanz 1995), S. 50.

(Bruuummmmm!)...“ bekannt, „*Norman Mailer*“ (1923-2007), der mit seinem Werk „*Armies of the Night*“ sein Konzept des „History as a Novel, the Novel as History“¹⁸³ vorlegte sowie auch der 1965/66 erschienene „Nonfiction Novel“ („Tatsachenroman“) „*In Cold Blood*“ von „*Truman Capote*“ (1924-1984), der zum Kanon des „New Journalism“ gezählt wird.

Als weitere wichtige Protagonisten des „New Journalism“ sind ebenfalls zu nennen: Jimmy Breslin, Gay Talese, Joan Didion sowie Hunter S. Thompson, den Begründer des „Gonzo Journalism“.

2.8.2 - Die Kriterien für „Literary Journalism“

Nach diesem historischen Überblick lassen sich folgende Kriterien für „Literary Journalism“ festmachen:

- Ausgangspunkt für das Auftreten des „Literary Journalism“ ist zumeist ein gesellschaftlicher Wandel und/oder eine Krise
- Die Protagonisten des „Literary Journalism“ wechseln fließend zwischen den Spielarten Literatur und Journalismus
- In der jeweiligen Periode findet immer eine kritische zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem „Literary Journalism“ statt
- Die „Zwischenperioden“ sind immer ein Nährboden für die nächste Periode des „Literary Journalism“
- Das Ende einer Periode ist immer durch einen Wandel hin zu „mehr“ Objektivität gekennzeichnet

2.8.3 - Die Hauptthemen des „Literary Journalism“

Hollowell spricht im Zusammenhang mit „Literary Journalism“ von vier „main categories“¹⁸⁴ mit denen er sich auseinandersetzt:

- „celebrities and personalities“
- „the youth culture and the still-evolving “new” cultural patterns“
- „the “big” event, often violent ones such as criminal cases or protests“
- „general social and political reporting“

¹⁸³ Vgl.: Hollowell (1977), S. 91.

¹⁸⁴ Vgl.: ebd. S. 40.

2.8.4 - Die Verfahren des „Literary Journalism“

Wie Tom Wolfe anführt, existieren neben Subjektivität, durch sie entsteht eine „neue Art“ der Authentizität, Interpretation und Intensivrecherche insgesamt sechs „devices“¹⁸⁵ ¹⁸⁶ des „Literary Journalism“:

- „the dramatic scene“:

Die szenische Komposition und die Dramaturgie des Erzählens, anstelle der Zusammenfassung von Ereignissen

- „recording dialogue in full“:

Der Hang zum kompletten Dialog, anstelle der aus dem Zusammenhang gelösten Kurzzitate

- „status details“:

Eine genaue Beschreibung von Habitus, Status, Gesten, Mimik, Verhalten, um die handelnden Personen, Gesellschaften oder Subkulturen präzise darzustellen

- „point of view“:

Häufige Wechsel der Perspektive

- „interior monologue“:

Die Präsentation der Gedanken und Gefühle des Charakters

- „composite characterization“:

Die Zusammenfassung einer ganzen sozialen Klasse in eine Person

2.8.5 - Die Merkmale des „Literary Journalism“

Norman Sims ermittelte in einer Untersuchung folgende „Merkmale“¹⁸⁷¹⁸⁸ des „Literary Journalism“:

- Das Eintauchen in die Story („immersion“ – Recherche als Feldarbeit)

¹⁸⁵ Vgl.: Hollowell (1977), S. 25-31.

¹⁸⁶ Vgl.: Haas, Hannes. In: Bleicher / Pörksen (2004), S. 4.

¹⁸⁷ Sims (1984), S. 3ff.

¹⁸⁸ Vgl.: Haas, Hannes. In: Bleicher / Pörksen (2004), S. 4f.

- Die Struktur des Textes, die keinem etablierten Muster folgt, sondern jeweils gefunden und entwickelt werden muss
- Genauigkeit
- eine spezifische, eine eigene Stimme des Autors, weder der Blattlinie noch der Schreibkultur von Redaktionen oder Verlagen folgt, sondern individuelles Merkmal ist
- Verantwortung gegenüber den beschriebenen Menschen
- Grundlegende Bedeutung von Symbolen

Weiters, fügt Haas an, sind „persönliche Betroffenheit, genaueste Kenntnis des Berichtsgegenstandes, eine partizipatorische Grundhaltung sowie die Ablehnung arbeitsteiliger und hierarchischer Organisation“¹⁸⁹ Merkmale des „Literary Journalism“.

Darüber hinaus ist gemäß Michael J. Arlen auch noch „motion“¹⁹⁰, das filmische Prinzip der Bewegung, das durch Sprünge, Brüche, Pausen sowie eine filmische Schnittfolge, Sequenzen, Totalen, Close-Ups und Rückblenden gekennzeichnet ist, ein Merkmal des Literarischen Journalismus.¹⁹¹

Die Werke des „Literary Journalism“ verfügen zudem noch über das Merkmal der „literarischen bzw. künstlerischen Form“ (Poetizität). Diese sollte die Qualität des Textes erhöhen, den Transport der Informationen unterstützen und außerdem konkret die Lesebereitschaft steigern.¹⁹²

2.8.6 - Die Präsentationsformen des „Literary Journalism“

Die drei wichtigsten Medien des „Literary Journalism“ sind das Buch, im Besonderen in der Form des „Nonfiction Novel“, das Magazin, als „Hauptmedium“, sowie auch das Zeitungsformat.

Die wichtigsten Darstellungsformen des Literarischen Journalismus sind die Reportage, der Essay sowie das Interview.¹⁹³

¹⁸⁹ Haas, Hannes. In: Bleicher / Pörksen (2004), S. 5.

¹⁹⁰ Arlen, Michael J. (1972). In: ebd. S. 5.

¹⁹¹ Vgl.: Haas (2004). In: ebd., S. 8.

¹⁹² Vgl.: ebd. S. 8.

¹⁹³ Vgl.: Haas, Hannes (2004). In: ebd. S. 5.

2.9 Resümee „Literary Journalism“

Wie in den beiden vorhergehenden Kapiteln aufgezeigt, geht dem „New Journalism“ der 1960er und 70-Jahre eine lange Tradition voraus.

Diese begründet sich auf den Formen der Literatur und des Journalismus und wurde über die Jahrhunderte durch zeitgeistige Phänomene, historische Gegebenheiten und die persönliche Note der Autoren um viele Nuancen erweitert.

In Bezug auf Truman Capote stellt sich darauffolgend die Frage in welcher Form er in dieser Tradition zu verorten ist.

Als Vorreiter bzw. Mitbegründer einer zeitgeistigen Strömung oder als Protagonist einer zeitlosen Tradition?

Mittels der (publizistischen und historischen) Analyse ausgewählter Werke, die die wichtigsten Kriterien für „Literary Journalism“ erfüllen, wird die vorliegende Arbeit dieser Frage auf den Grund gehen.

2.10 Zur Auswahl der zu untersuchenden literarisch-journalistischen Werke von Truman Capote

Ich habe die folgenden Werke

- **„Local Color“** (von 1946 bis 1950 im „New Yorker“ erschienen, Reisereportagen)
- **„The Muses Are Heard“** (1956 erschienen, eine satirische Reportage über „Porgy & Bess“ in der Sowjetunion)
- **„The Duke in His Domain“** (1957 erschienen, Interview mit Marlon Brando, später in „The Dogs Bark“ (1973) erneut publiziert)
- **„In Cold Blood“** (1965 erschienen, „Nonfiction Novel“)
- **„Handcarved Coffins“** (1979 erschienen, „Nonfiction Novella“, später in „Music for Chameleons“ (1980) erneut publiziert)

zur Betrachtung ausgewählt, da sie die folgenden notwendigen Kriterien zur Analyse erfüllen:

- Sie sind allesamt nachgewiesenermaßen von Truman Capote
- Sie sind allesamt für Printmedien (Buch, Magazin oder Zeitung) verfasst und in diesen erschienen
- Sie sind allesamt in einer der drei üblichen Formen für Werke des „Literary Journalism“ verfasst (Reportage, Essay und Interview)
- Sie fallen allesamt in eine der drei Perioden des „Literary Journalism“
- Sie erfüllen allesamt die „Themenkriterien“ des „Literary Journalism“

III	<u>EINE</u>	<u>BIOGRAPHISCHE</u>
<u>ANNÄHERUNG UND DIE LITERARISCH-</u>		
<u>JOURNALISTISCHE</u>		
<u>ANALYSE</u>		
<u>DER</u>		
<u>WERKE TRUMAN CAPOTES</u>		

3.1 1924 - 1942: Seine Kindheit und seine Anfänge als Autor

3.1.1 - Historische Hintergründe

Die Zeit von 1924 bis 1942 ist weltpolitisch durch zwei Ereignisse geprägt: die Nachwirkungen des Ersten Weltkrieges inklusive der mit ihnen verbundene Aufschwung sowie die darauffolgende Weltwirtschaftskrise und dem Zweiten Weltkrieg.

In den USA selbst herrschen in den „*Goldenen Zwanziger Jahren*“ unter den republikanischen Präsidenten Harding, Coolidge und Hoover (1921 - 1932) noch Prosperität und Wohlstand. Geprägt durch die Theorien des „Fordismus“¹⁹⁴ streben die Vereinigten Staaten einer wirtschaftlichen Blütezeit, der ersten Form einer „Konsum- und Wohlstandsgesellschaft“, entgegen. Diese nimmt jedoch 1929 mit dem „Schwarzen Freitag“ ein jähes Ende.

Millionen von Menschen verlieren ihre Jobs, Unternehmen gehen zu Grunde und ganze Staaten stehen vor dem Bankrott. Es herrscht die „*Große Depression*“.

In Europa ist die Situation kaum anders, wenn nicht sogar noch schlimmer. 1933 übernimmt Hitler die Macht in Deutschland und erklärt 1939 der Welt den Krieg. Mit dem Angriff auf Pearl Harbor (1941) treten die USA unter Franklin D. Roosevelt in den Zweiten Weltkrieg ein. Die

¹⁹⁴ Theorien des Fordismus Vgl.: Gottl-Ottlilienfeld, Friedrich von: Fordismus: Über Industrie und Technische Vernunft (Jena 1924).

„Große Depression“ ist vorbei, die Kriegsmaschinerie läuft an und die Welt steht vor dem Abgrund.

3.1.2 - Publizistisches Umfeld

Aus medialer bzw. vor allem aus publizistischer Sicht ist diese Epoche für Capotes spätere Karriere äußerst prägend.

1924 empfangen in den USA erstmals mehr als eine Million Menschen per Radio Nachrichten und 1927 produziert Hollywood den ersten Tonfilm („The Jazz Singer“).¹⁹⁵

Das Magazin „The New Yorker“¹⁹⁶ wird 1925 in Mitten der „Roaring Twenties“ von Harold Ross, dessen Intention ein Journalismus war, der eher „interpretative rather than stenographic“¹⁹⁷ sein sollte, aus der Taufe gehoben. Es sollte sich in der Ära des amerikanischen „Literary Journalism“ als sein strahlendster Stern entpuppen.

Doch auch die Blätter „Story“ (1931 in Wien), „Esquire“ (1933) sowie „Mademoiselle“ (1935), allesamt später Herausgeber verschiedener Artikel, Kurzgeschichten oder gar Romane Truman Capotes, erwachen in dieser Phase der „transformation and crisis“¹⁹⁸, die geradezu nach einer „rhetoric that attempts to help one understand other subjectivities“¹⁹⁹, zum Leben.

Speziell mit dem „New Yorker“ wird sich Truman Capote ab dem Anbeginn seiner schriftstellerischen Ambitionen auf eine sehr spezielle Art und Weise verbunden fühlen.

Zu den wichtigsten Publizisten dieser Zeit zählen neben Ernest Hemingway auch noch Joseph Mitchell, John Hersey, A.J. Liebling sowie James Agee, dessen Werk „Let Us Now Praise Famous Men“ (1941), zu den eindrucksvollsten literarisch-journalistischen Werken dieser Epoche zählte.

¹⁹⁵ Vgl.: Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert (München 2000), S. 53-58.

¹⁹⁶ Vgl.: <http://www.newyorker.com/magazine/timeline>

¹⁹⁷ Ross, Harold (1925). In: Hartsock (2000), S. 170.

¹⁹⁸ ebd. S. 167.

¹⁹⁹ ebd. S. 167.

3.1.3 - Biographische Entwicklung

Truman Capote wurde am 30. September 1924 unter dem Namen „Truman Streckfus Persons“ in New Orleans geboren.²⁰⁰

Seine Eltern Lillie Mae Faulk und Archulus Persons hatten kurz davor geheiratet, doch die Ehe stand auf wackligen Beinen und schon Monate nach Trumans Geburt begannen die Streitereien.

Capote war alles andere als ein Wunschkind sondern viel mehr der „Unfall“ einer romantischen Beziehung. Und ebenso schnell wie die Romanze angefangen hatte, ging sie auch dem Ende entgegen.

Durch die uneingelösten Versprechungen Archs desillusioniert distanzierte sich Lillie Mae immer mehr von ihrem Noch-Ehemann und stürzte sich von einer Affäre in die nächste.

Zwischen diesen beiden Unruhepolen gefangen, fürchtete sich Truman vor dem Alleingelassenwerden. Eine Angst die er eigenen Worten zufolge bis zu seinem Tod nie ganz von sich weisen konnte.

Im Sommer 1930 erfüllten sich seine Befürchtungen: der erst fünfjährige Truman wurde den Cousins der Mutter in Monroeville/Alabama zur Obhut überlassen.²⁰¹

Die Jahre bei seinen Cousins Jennie, Callie und Sookie und deren Bruder Bud sollten die prägendsten seiner Jugend werden.

Die älteste der Cousins, Sookie, wurde die erste wichtige Bezugsperson in seinem Leben. Ihr widmete er später „A Christmas Memory“²⁰².

Seine Nachbarin Harper Lee gestaltete einen Charakter (Dill) in ihrem Roman „Wer die Nachtigal stört“²⁰³ nach Truman Capote zu Zeiten seines Aufenthaltes in Monroeville und beschrieb ihn als echtes Kuriosum: „Er trug blaue Leinenshorts, die aus Hemd geknöpft waren, sein Haar war schneeweiß und klebte an seinem Kopf wie Schuppen. Er war ein Jahr älter als ich, doch ich überragte ihn beträchtlich. Wenn er uns [eine] alte Geschichte erzählte, wurden seine blauen Augen abwechselnd heller und dunkler. Sein Lachen war spontan und glücklich. Er zupfte ständig an einer Haarsträhne, die ihm in die Stirn hing... Wir lernten [ihn] als kleinen Merlin kennen, dessen Kopf voll war von

²⁰⁰ Vgl.: Clarke, Gerald: Truman Capote – Biographie (München 1990), S. 16.

²⁰¹ Vgl.: ebd. S. 25.

²⁰² Anmerkung: Eine Kurzgeschichte die 1956 in „Mademoiselle“ erschien

²⁰³ Anmerkung: Der Roman erschien 1960 und wurde 1962 verfilmt und mit einem Oscar ausgezeichnet.

exzentrischen Plänen, seltsamen Sehnsüchten und wunderlichen Ideen.“²⁰⁴

Seine „exzentrischen“ Einflüsse sollten sich in dieser Zeit kaum ändern. Auf dem Papier waren Capotes Eltern zwar ab 1931 geschieden, doch in der Realität hatte sich dadurch wenig verändert. Capote lebte immer noch bei seinen Verwandten in der Umgebung von Monroeville, seine Eltern kamen ihn lediglich sporadisch besuchen.

Mit der erneuten Heirat seiner Mutter änderten sich diese Umstände jedoch etwas. Ende 1932 ließ sie Truman zu sich und ihrem neuen Mann, Joe Capote, nach New York kommen. Alabama sah er ab nun lediglich noch in den Sommermonaten.

1935 nahm er dann den Namen Truman Garcia Capote an. Das Verhältnis zu seiner Mutter hatte sich nach der Hochzeit mit Capote jedoch kaum verändert, immer noch fürchtete er um ihre Liebe und Zeit seines Lebens sollte sich dieses Gefühl nicht mehr ändern. Capote hielt später fest, dass „sie der verheerendste Mensch in meinem Leben [war].“²⁰⁵ Sie konnte ihn bis zu ihrem Tod nicht als den akzeptieren der er war. Immer hielt sie ihm seine Sonderbarkeit und seine „Memmenhaftigkeit“ vor. Seine sich anbahnende und später ausgelebte Homosexualität konnte sie zu keinem Zeitpunkt ihres Lebens akzeptieren.

Im Alter von etwa zehn Jahren entdeckte er jedoch auch seine Liebe zum Lesen und wenig später wurde ihm seine Berufung klar, er wollte Schriftsteller werden. Einige Monate später schrieb er seine erste Kurzgeschichte „Old Mrs. Busybody“ (1934).

Ab Herbst 1933 besuchte er die Trinity School in New York. 1936 verfrachtete ihn seine Mutter strafhalber auf die St. Johns Military School. Doch der Versuch ihm dort seine Homosexualität auszutreiben, endete im Desaster und so wechselte er 1937 zurück auf die Trinity School wo er wieder an seiner literarischen Klinge feilte.

Im Sommer 1939 übersiedelten die Capotes von New York nach Greenwich/Connecticut wo er dann bis 1942 die Greenwich High School besuchte. Seine damalige Englischlehrerin Catherine Wood unterstützte Capote und ermunterte ihn seine Erzeugnisse an Magazine zu schicken.

²⁰⁴ Clarke (1990), S. 35.

²⁰⁵ ebd. S. 57.

Seinen Abschluss machte er jedoch erst 1943, wieder zurück in New York, auf der Franklin School. Mit dem Abgang von der High School war seine „schulische“ Karriere auch zu Ende. Er hatte keinerlei Ambitionen seine Zeit auf einem College zu vergeuden wo er doch schon ein quasi fertiger Schriftsteller war. Ende 1942 hatte er darum eine Stelle als „Copyboy“ beim „New Yorker“ angenommen.²⁰⁶

Unterdessen hatte er sich auch bereits mit der „High Society“ New Yorks, darunter Oona O’Neill und Gloria Vanderbilt, angefreundet und wurde von ihnen begierig in ihre Mitte aufgenommen. Von nun an war er selbst Part der „High Society“ und sollte bis zu seinem Tod 1984 ein fester Bestandteil von ihr bleiben.

²⁰⁶ Vgl.: Clarke (1990), S. 92.

3.2 1942 - 1948: Truman Capote wird berühmt - „Other Voices, Other Rooms“

3.2.1 - Historische Hintergründe

1942, die Welt versinkt beinahe im Chaos. Überall auf der Erde wird Krieg geführt, kein Kontinent bleibt verschont. Ebenso wenig die USA. Mit Material und Menschen unterstützen sie den Kampf der Alliierten gegen Nazi-Deutschland und seine Verbündeten.

Als der Krieg 1945 endlich gewonnen ist, blickt die Welt auf die größte Opferzahl der Menschheitsgeschichte zurück. Die USA sind mit dem Abwurf der Bombe über Hiroshima und Nagasaki (1945) zu einer Atommacht geworden. Eine neue Weltordnung ist angebrochen.

Unter der Ägide der neugegründeten UNO beginnt der Wiederaufbau Europas („Marschall-Plan“, 1948).

Doch während wieder von Frieden gesprochen wird, kündigt sich bereits der nächste Konflikt an. Ein Krieg zwischen zwei Ideologien, ein Krieg zwischen West und Ost, ein Krieg zwischen Kapitalismus und Sozialismus. Ein Konflikt der die Welt bis 1989 in Atem halten sollte und der 1945 seinen Anfang nahm: der „*Kalte Krieg*“.²⁰⁷

3.2.2 - Publizistisches Umfeld

Die Presse der USA war durch den Einfluss des „Office of War Information“ mit Kriegsbeginn zu „*Propagandapresse*“ geworden. Sie berichtete auf „Linie“.²⁰⁸ Auch die Filmindustrie hatte ihren Anteil daran den Patriotismus hoch und die Kriegsmüdigkeit während des Krieges niedrig zu halten. Kriegsgegner wurden gezielt als „evil incarnate“²⁰⁹ diffamiert.

Erst nach dem Krieg offenbarten sich die wahren Abgründe des Zweiten Weltkrieges. Beeindruckendstes Beispiel der literarisch-journalistischen Werke dieser Zeit war John Herseys „Hiroshima“ (1946 im New Yorker

²⁰⁷ Vgl.: Adams (2000), S. 90.

²⁰⁸ Vgl.: Agnew, Jean-Christophe / Rosenzweig, Roy: A Companion to Post-1945 America (Malden 2002), S. 80.

²⁰⁹ ebd. S. 80.

erschienen), dass in beinahe greifbarer Form die Auswirkungen des Atombombenabwurfs über Hiroshima schilderte.

Herseys Werk hat bis heute eine Vorreiterrolle des „New Journalism“ inne und wurde zudem mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet.

Auf „Hiroshima“, das wohl letzte große Werk der 1940er-Ära, folgte ein wie Connery es formuliert „decline“²¹⁰ des „Literary Journalism“, der jedoch unklare Ursachen zu Grunde liegen hatte.

Fest steht jedoch, dass „[Joseph] Mitchell and several of his colleagues at the “New Yorker” were responsible for keeping the literary journalism alive during the middle yerars of the twentieth century“²¹¹.

3.2.3 - Biographische und Literarische Entwicklung

In seiner Zeit beim „New Yorker“ hatte sich Truman Capote schnell einen Namen bei seinen Kollegen gemacht. Neben seiner charmanten Art hatten ihm vor allem seine frühen prominenten Freundschaften schnell die Tür zu New Yorks journalistischer High Society geöffnet. Doch auch Truman Capotes erste landesweit veröffentlichte Kurzgeschichte „The Walls Are Cold“, die 1943 in „Decade of Short Stories“ erschien hatte ihren Teil beigetragen.

Bereits 1944 musste er, da ihn ein Disput, ausgelöst durch Robert Frost, den Job gekostet hatte, ohne dass ihm die Veröffentlichung einer seiner Texte gelungen wäre, beim „New Yorker“ wieder seine Segel streichen. Capote quittierte dies mit einem: „Ich [war] froh, dass ich dort war. Damals war es wahrscheinlich die beste Zeitschrift der Welt und dort zu arbeiten, war um Klassen besser, als ein College zu besuchen“.²¹²

Wenig später kehrte er New York den Rücken und besuchte seine Verwandten in Monroeville um an seinem Buch „Summer Crossing“²¹³ („Sommerdiebe“) zu arbeiten. Doch seine Gedanken begannen sich in dieser Zeit neu zu formen und so verwarf er den Roman und widmete sich ab diesem Moment einem neuen Thema, den Tagen seiner Jugend. Der neue Roman sollte ein (unwissentliches) Psychogramm seiner

²¹⁰ Connery, Thomas B. In: Hartsock (2000), S. 187.

²¹¹ Sims, Norman. In: ebd. S. 187.

²¹² Clarke (1990), S. 100.

²¹³ Capote verwarf das Buch und es wurde erst nach seinem Tod wiederentdeckt und veröffentlicht (2005).

Kindheit werden. Er nannte das Buch: „Other Voices, Other Rooms“ („Andere Stimmen, andere Räume“).

Noch bevor er dieses Werk zu einem Ende brachte, sollte er sich jedoch einen Namen als Prosa-Autor machen. Seine bevorzugte Anlaufstelle der „New Yorker“ hatte ihn mehrmals höflichst abgelehnt, so musste er sich andere Abnehmer seiner Kurzgeschichten suchen.

Diese fand er in der Form der Damenmagazine „Harper’s Bazaar“ und „Mademoiselle“, die in dieser Zeit die interessanteste und originellste Kurzprosa der USA veröffentlichten. Diese publizierten in kurzen Abständen seine Kurzgeschichten „Miriam“ (1945) und „Tree of Night“ („Baum der Nacht“, 1945). Weitere sollten folgen.

Ende 1945 war es dann soweit, Random House bot ihm einen Vertrag für sein Erstlingswerk („Other Voices, Other Rooms“) an und Capote willigte ein. „Alle [Beteiligten] wussten, das jemand Bedeutendes die Bühne betreten hatte – besonders Truman.“²¹⁴ Random House sollte Zeit seines Lebens Capotes Verlag bleiben.

1946 zog Capote in die Künstlerkolonie „Yaddo“, wo er ein wenig später seine erste große Liebe, den Literaturprofessor Newton Arvin, den Capote gerne als „sein Harvard“²¹⁵ titulierte, kennenlernte. Für Capote war Arvin nicht bloß Liebhaber, Lehrer, Kritiker und Bewunderer sondern auch die Vaterfigur die Arch Persons (sein leiblicher Vater) nie war.

1947 wurde Capotes erstes großes Jahr. In allen Redaktionen New Yorks kursierte sein Name, alle Welt schien auf sein Erstlingswerk zu warten. Bis zu dem damaligen Zeitpunkt war es kaum vorstellbar, dass ein Schriftsteller, der so wenig vorzuweisen hatte einen solchen Wirbel auslösen konnte. Doch Capote hatte es irgendwie geschafft.²¹⁶

Im Sommer war es soweit, Capote hatte „Other Voices, Other Rooms“ nach hartem Ringen endlich beendet. Das Buch erschien im Januar 1948. Es wurde ein Erfolg.

William Nance führt in Bezug auf „Other Voices, Other Rooms“ an, dass dieses, wie auch schon seine früheren Kurzgeschichten („The Dark Stories“²¹⁷), durch einen Aspekt ganz besonders gekennzeichnet ist:

²¹⁴ Clarke (1990), S. 130.

²¹⁵ ebd. S. 157.

²¹⁶ Vgl. : Clarke (1990), S. 172-178.

²¹⁷ Nance, William L.: The worlds of Truman Capote (London 1973), S. 16-40.

Angst. Die Angst vor Ablehnung bzw. die Angst vor dem Umgang mit der Realität.²¹⁸

Capote selbst bezeichnet den Roman als „Gedicht in Prosa-Form, in dem ich meine eigenen emotionalen Probleme nahm und sie in psychologische Symbole verwandelte. Jeder der Charaktere versinnbildlicht einen Aspekt meiner selbst.“²¹⁹ [...] Es ist „meine Suche nach meinem Vater [...] - einem Vater, der im tiefsten Sinne nicht existierte.“²²⁰

Doch „Other Voices, Other Rooms“ ist mehr als „nur“ die Aufarbeitung der Angst, sondern auch eine fiktionale Reise, „die mit der Entdeckung seiner Identität als Mann, als Homosexueller und als Künstler endete.“²²¹ Mit dem Buch lässt Capote das Kapitel seiner Jugend hinter sich, ohne es sich jedoch nehmen zu lassen noch mit der abschließenden Zeile einen letzten Blick auf „[...] den Jungen, den er hinter sich gelassen hatte“²²² zu werfen.

Jahre später erkannte Capote den Jungen von damals kaum wieder. „The Thruth is“, so Capote, „I’m a stranger to that book; the person who wrote it seems to have so little in common with my present self.“²²³

²¹⁸ Vgl.: Nance (1973), S. 16.

²¹⁹ Capote, Truman: Ich bin schwul, ich bin süchtig, ich bin ein Genie: Ein intimes Gespräch mit Lawrence Grobel (Zürich 1988), S. 58f.

²²⁰ ebd. S. 58f.

²²¹ Clarke (1990), S. 197.

²²² Capote, Truman: Andere Stimmen, Andere Räume (Zürich 2006), S. 253.

²²³ Capote, Truman (1957). In: The Art of Fiction XVIII: Truman Capote (Paris Review No. 16). In: Inge, M. Thomas: Truman Capote – Conversations (Missisissipi 1987), S. 24.

3.3 1948 - 1959: Capotes Reisen durch Europa, „The Muses Are Heard“, die „Vivisektion“ von Marlon Brando und ein folgenschwerer Artikel über vier Morde in der New York Times

3.3.1 - Historische Hintergründe

Es sind drei Jahre vergangen seitdem der Zweite Weltkrieg ein Ende genommen hatte. In Europa war Frieden eingekehrt und die meisten westeuropäischen Länder hatten demokratische Systeme übernommen und arbeiteten dank des „Marshall-Plans“ am Wiederaufbau. Im Osten dagegen herrschte hinter dem „Eisernen Vorhang“ der Kommunismus.

In den USA hatte man sich nach dem Ende des Krieges mit anderen Problemen herumschlagen. In erster Linie mit gesellschaftspolitischen, denn ein Teil der Amerikaner forderte nun für die afroamerikanische Bevölkerung gleiche Bürgerrechte, die ihnen mittels eines Beschlusses des Supreme Courts (1954 bzw. 1956) auch gewehrt wurden. Die Südstaaten (darunter Alabama, Georgia, Louisiana, Mississippi und Virginia) rebellierte dagegen.²²⁴ 1955 lieferte der „Busboykott“ in Montgomery/Alabama den entscheidenden Anstoß zum Beginn der „Bürgerrechtsbewegung“. ²²⁵

1950 kam es während des Kalten Krieges zum ersten Stellvertreterkrieg zwischen den USA und der Sowjetunion. Austragungsort des Konflikts war Korea. Der Krieg sollte sich bis 1953 hinziehen und mit der Teilung Koreas enden.

Ebenso 1950 begann die Ära des „McCarthyism“, die eine Anschuldigungswelle lostrat und zu einer gesellschaftlichen Panik vor dem Kommunismus führte. Gemäß Senator Joseph McCarthy war der amerikanische Apparat von Kommunisten unterwandert worden. Die Anschuldigungen McCarthys wurden jedoch erst 1954 als haltlos entlarvt. ²²⁶

²²⁴ Vgl.: Adams (2000), S. 84.

²²⁵ Vgl.: ebd. S. 392-397.

²²⁶ Vgl.: ebd. S. 86.

1959 kommt es zum Treffen zwischen Eisenhower und Chruschtschow in Camp David wo die Verhandlungen über eine friedliche Koexistenz eröffnet werden („Geist von Camp David“).

Ebenso 1959 wird Kuba unter Fidel Castro zum kommunistischen Vorposten vor den Toren der USA. Es sollte der Auftakt zur kritischsten Phase des Kalten Krieges werden.

3.3.2 - Publizistisches Umfeld

Das im Zweiten Weltkrieg entwickelte Fernsehen löste ab den 1950er Jahren den Rundfunk (Radio) als dominantes nationales Massenkommunikationsmittel ab.²²⁷

Doch das Fernsehen hatte auch andere gesellschaftliche Auswirkungen. So wurde die Präsidentenwahl 1952 (zu Gunsten Eisenhowers) per TV entschieden. Wie auch der öffentliche Diskurs während der „McCarthy-Ära“ seine härtesten Gegenschläge mittels der Reportagen Edward R. Murrows (CBS Evening News), die schlussendlich maßgeblich zum Sturz Senator McCarthy beitrugen, austeilte.

In weiterer Folge begann sich das Fernsehen als Inspirationsmittel, da Konkurrenz, des Print-Journalismus zu etablieren. Die wichtigsten Belege hierfür sollten in der Ära des „New Journalism“ zum Vorschein kommen.

Wie schon im vorherigen Kapitel (3.2.2) beschrieben, hielt der „New Yorker“, im besonderen in der Person Joseph Mitchells, aber auch dank Lilian Ross, die Standarten des „Literary Journalism“ hoch.

Ross war es auch, die Capote mittels ihrer Reportage „Picture“ (1952) dazu ermutigte sich mit dem Thema Journalismus und seinen Möglichkeiten auseinander zu setzen.²²⁸ Doch bis in die 1960er Jahre sollte sich abseits dessen nur vereinzelt literarisch-journalistisches „Leben“ in den amerikanischen Medien breit machen.

Erste Anstöße dazu lieferten ab der Mitte der 1950er Jahre Allen Ginsbergs Gedicht „Howl“ (1955) und Jack Kerouacs autobiographischer Roman „On The Road“ (1957), die den Auftakt zu einer neuen Jugendkultur, der in den frühen 1960ern zu gesellschaftlicher Relevanz

²²⁷ Vgl.: Adams (2000), S. 85.

²²⁸ Vgl.: Capote (1988), S. 129f.

aufsteigenden „Counterculture“²²⁹, oder ihren literarischen Protagonisten („Beatniks“) nach: „Beat Generation“²³⁰, einleiteten.

3.3.3 - Biographische und Literarische Entwicklung

3.3.3.1 - 1948-1950: Capotes Reisen durch Europa

Nach seinem ersten Roman-Erfolg zog es Capote wie viele Amerikaner zu dieser Zeit, es war der Mai 1948, nach Europa. Sein Ruhm war ihm vorausgeeilt und so hatte er als er in England die Gangway der Queen Elizabeth hinunterging bereits fast mehr Freunde wie unbeteiligte Beobachter. Die nach dem Krieg immer noch anhaltende Tristesse trieb Capote später nach Paris. Von dort ging es weiter nach Venedig, das ihm Zeit seines Lebens immer wieder eine Reise wert war. Harry's Bar, das aufgrund seiner Martinis zu Capotes Lieblingslokalen zählte, wurde quasi ein Fixpunkt jedes Europatrips. Im August 1948 kehrte er wieder zurück in die USA.

Seine erste Europa-Reise hatte ihn tief beeindruckt, Capote empfand sie als „richtig [...] und sei es nur, weil ich dort wieder staunen lernte. Sobald man ein bestimmtes Alter erreicht und gewisse Erkenntnisse gesammelt hat, ist es sehr schwierig, noch zu staunen. Am besten kann man es als Kind; danach findet man, wenn man Glück hat, eine Brücke zur Kindheit, die man überqueren kann. Meine Europareise war so etwas. Sie war eine Brücke zur Kindheit, die über Meere und durch die Wälder geradewegs in die frühesten Landschaften meiner Phantasie führte.“²³¹ Viele der Menschen die ihm in Europa begegnen, sollten später zu Gestalten in seinen Büchern werden.

Auch aus persönlicher Sicht sollte die Europa-Reise Veränderungen mit sich bringen. So trennte er sich von Newton Arvin und fand wenig später in Jack Dunphy, ebenfalls Schriftsteller, seinen „Lebensmenschen“. Er sollte bis zu Capotes Tod sein engster Freund bleiben.

Anfang 1949 wurde Capotes Kurzgeschichtensammlung „A Tree of Night and Other Stories“ („Baum der Nacht“) veröffentlicht.

²²⁹ Vgl.: Adams (2000), S. 191.

²³⁰ Vgl.: Anger (1992), S. 74.

²³¹ Clarke (1990), S. 232.

Kurz danach reisten Dunphy und Capote erneut nach Europa, ihr Ziel war Italien. Über Venedig, Rom und Ischia landeten sie schließlich in Sizilien. In Taormina nahm Capote wieder die Arbeit an seinem Roman „Summer Crossing“ („Sommerdiebe“) auf. Zu dieser Zeit war er noch fest vom Erscheinen dieses Romans überzeugt, selbst der Spontantrip nach Tanger/Marokko, der in einem Reisebericht („Tanger“) kulminierte, konnte ihn davon nicht abbringen.

Über Spanien, Marseille und Paris kehrten Capote und Dunphy im Dezember 1949 wieder nach New York zurück. Dort konnte Capote seinem Verleger keinen fertigen Roman vorlegen, stattdessen präsentierte er ihm neun Reiseberichte, die er seit 1946 („Notes on N.O“ - „New Orleans“) geschrieben hatte. Darunter befanden sich auch vier impressionistische Eindrücke über Europa („Nach Europa“, „Ischia“, und „Reise durch Spanien“). Die restlichen vier Reiseberichte schildern seine Eindrücke über „Hollywood“, „Brooklyn“, „New York“ und „Haiti“.

Es waren dies seine ersten literarisch-journalistischen Werke, die Capote später in einem Buch zusammenfasste und die 1950 unter dem Titel „*Local Color*“ („Lokalkolorit“) erscheinen sollten.

3.3.3.2 - „Local Color“ (1950)

Truman Capote nimmt mit seinen teils impressionistischen Reiseberichten, die er in „Local Color“ zusammenfasste und die zum Teil den „I’ve seen America“-Topos²³² der späten 1930er Jahre wieder aufgreifen, seine späteren literarisch-journalistischen Werke „The Muses Are Heard“, „In Cold Blood“ und „Handcarved Coffins“ zum Teil schon vorweg. Viele der Eigenheiten seiner späteren Werke, die ihn berühmt machen sollten, wie z.B. die überzeugenden Charakterzeichnungen, die präzise und beinahe lebendige Art seiner Schilderung, die künstlerische Gestaltung („Poetizität“) des Erzählten und der durchgehende Handlungsstrang, kommen auch bereits in „Local Color“ vor.²³³

²³² Vgl.: Hartsock (2000), S. 179.

²³³ Vgl.: Applegate, Edd: Literary Journalism: A biographical dictionary of writers and editors (Westport, Connecticut 1996), S. 240f.

Ebenso beweist Capote mit seinen „Lokalkoloriten“ ein feines Gespür für den Klang der Sprache, ein Ohr für Dialog und ebenso auch ein außergewöhnliches Gedächtnis.²³⁴

Das wahrscheinlich beste Beispiel für seine überzeugenden Charakterzeichnungen liefert in „*New Orleans*“²³⁵ „Mr. Buddy, die Ein-Mann-Kapelle,“ die ihn mit „He du, Junge! Du da oben...“²³⁶ zum Trinken animierte und von seinen Erfahrungen mit der Liebe erzählte:

„Bin überall gewesen, mal da mal dort, dauernd herum; bin fünfundsechzig un keine Frau, die mich mal hatte, kann noch mit'm andern Mann was anfangen; so is das – habe selber auch ,ne Masse Frauen un'ne Masse Kinder gehabt, was auch aus den'n geworden is, weiß der Himmel – kümmert mich auch ,n Dreck, bei keiner – wär höchstens die Rhonda Kay. Mensch, das war'n Weib, süß wie Sumpfhonig, un war die scharf auf mich. [...] Nu is das ja alles lange her un das war damals in Memphis, Tennessee. Jaja, bin überall gewesen, im Zuchthaus – un in so großen feinen Häusern wie dem Rockefeller seins – mal hier, mal da, dauernd herum.“ Und in dieser Weise konnte er es weitertreiben, bis der Mond aufging, seine Stimme quarrig wurde und die Worte psalmodierend ineinanderflossen. Sein fleckiges und verrunzeltes Gesicht trug ein Art trügerische Freundlichkeit zur Schau, ein unschuldiges Zwinkern, aber seine Augen waren orientalisches schief, und seine Fingernägel hielt er lang, messerspitz und glänzend poliert wie ein Chinese. „Gut zum Kratzen und auch praktisch bei 'ner Keilerei.“ Immer trug er eine Art Kostüm: schwarze Hosen, feuerwehrrote Socken, Tennisschuhe, bequemlichkeitshalber an den Zehen aufgeschlitzt, einen Einreihler, eine graue Samtweste, die, wie er sagte, seinem Ahnherren Benjamin Franklin gehört habe, und eine Baskenmütze, besteckt mit „Wählt Roosevelt!“-Knöpfen.“²³⁷

Capote nannte ihn einen „richtig echte[n] Schurke[n], [...] der gewissenlos, dreckig und unredlich [war] – ein lasterhafter Satyr, sozusagen.“²³⁸

Mr. Buddy sollte ihn im späteren Verlauf des Berichts nächtens im Zimmer aufsuchen und ihm sein ganzes Geld entwenden und sich davon machen.

Doch auch in „*New York*“²³⁹ mit der Figur des „Schwarzen Witwr“ [sic!] Joe Vitale, einem italienischen Radio-Handwerker, sowie mit der

²³⁴ Whitby, Gary L. In: Applegate (1996) S. 241.

²³⁵ Capote, Truman: Die Reise-Erzählungen (Wiesbaden & München 1978), S. 7-16.

²³⁶ ebd. S. 13.

²³⁷ ebd. S. 13f.

²³⁸ ebd. S. 12.

²³⁹ ebd. S. 17-26.

rassistischen „Miss Q“ in „*Brooklyn*“²⁴⁰ gelingt ihm eine sehr detailvolle, lebensnahe Charakterzeichnung.

Capote beschreibt viele Erlebnisse in einer sehr künstlerischen Form ohne jedoch an ihrer Lebendigkeit zu rütteln. So hört er in „*New Orleans*“ die „[...] fremdzüngige[n] Klagereien einer erzürnten Hausfrau, die, auf ihrem Balkon sitzend, ein Hühnchen rupft, dessen lose Federn ihren Händen entgleiten, durch die Luft treiben, träge niederschweben.“²⁴¹

Den Blick auf Los Angeles während des Landeanflugs schildert Capote in „*Hollywood*“²⁴² wie „ein Überqueren der Mondoberfläche: prähistorische Formen, in steinerne Rippen hochgetürmt und verwittert, schielen darauf, und paläontologische Fische schwimmen in den schattendunklen Teichen zwischen Wüstenbergen: ausgebrannt und vereist, gibt es da nichts Lebendiges mehr, einzig Fels, der einst ein Vogel war, Knochen, die Sand sind, Farne zu Feuerstein gewandelt.“²⁴³

In „*Nach Europa*“²⁴⁴ erzählt er vom „sturmgrünen Himmel“ und „wüste[n] Geschöpfe[n], [die sich] „hinter der Schönheit von Waldglasfenstern“²⁴⁵ bewegen müssten.

In „*Ischia*“²⁴⁶ beschreibt Capote sein Schiff, die „*Principessa*“, als einen „übermütigen Delphin, der durch die Bucht flitzt“ und die Inseln, die ihm „wie vor Anker liegende Schiffe“²⁴⁷ erscheinen.

Auf der „*Fahrt durch Spanien*“²⁴⁸ entdeckt er in seinem Zug von Granada aus kommend einen „Himmel [, der] weißglühend wie eine Wüste [war], eine einsame Wolke stand darin, trieb dahin wie eine wandernde Oase.“²⁴⁹

Jedes dieser Bilder veranschaulicht Capotes Auge für Farben und Formen der Worte sowie ihren jeweiligen Klang. Ihm gelingt es für jeden der Reiseberichte eine eigene Form der Sprache zu finden.

²⁴⁰ Capote (1978), S. 27-37.

²⁴¹ ebd. S. 7.

²⁴² ebd. S. 38-58.

²⁴³ ebd. S. 38.

²⁴⁴ ebd. S. 59-67.

²⁴⁵ ebd. S. 59.

²⁴⁶ ebd. S. 67-75.

²⁴⁷ ebd. S. 67.

²⁴⁸ ebd. S. 88-94.

²⁴⁹ ebd. S. 88.

Weiters schafft er es mit der richtigen Platzierung von Dialogen die Lebendigkeit der handelnden Figuren zu stärken, die ohne diese weitaus weniger prägnant in Erscheinung treten würde. So z.B. in „Brooklyn“ bei „Miss Q“, die eines Morgens in Capotes Zimmer erscheint und „Schon wieder zwei“ nuschelt und bitterst hinzufügt: „Wir haben sie vom Fenster aus gesehen, zwei ganze Familien fuhren mit Möbelwagen vorbei.“ Woraufhin Capote nachfragt: „Was für Familien, Mrs. Q.“ - „Afrikaner“, verkündet sie dann mit rechtschaffenem eulenhaften Blinzeln, „die ganze Nachbarschaft wird zu einem schwarzen Albtraum; erst Juden, und nun das; Räuber und Diebe, allesamt – mir gruselt’s.“²⁵⁰ Womit die Figur der Miss Q etabliert ist und Capote von nun an nicht mehr darauf eingehen muss und die Charakterzüge nur noch vereinzelt unterstreicht, falls nötig.

Das vielleicht größte Kunststück, dass man Capote schon in „Local Color“ zu Gute halten muss, ist, dass er dem Leser Glauben macht er läse eine fiktionale (Kurz-)Geschichte und keineswegs eine fundierte wenn auch sehr kunstvoll arrangierte Reisereportage.

3.3.3.3 - 1950-1956: „The Grass Harp“ (1951) und der Broadway

Im April 1950 ging es für Capote wieder gen Sizilien. Im Juli sollte er jedoch bereits erstaunt davon berichten, dass Niemanden in Italien der aufkommende Krieg in Korea beunruhigte. Doch auch Capote sollte es erst 1951 als seine patriotische Pflicht ansehen in Zeiten des Krieges als Amerikaner in den USA zu verweilen, zumindest schrieb er das im Januar 1951 an John Malcolm Brinnin.²⁵¹ Kurz darauf verließ er Italien und kehrte nach New York zurück.

In der Zwischenzeit hatte er einen neuen Roman abgeschlossen, mit „Summer Crossing“ ging es einfach nicht voran, den er „*The Grass Harp*“ („Die Grassharfe“) betitelte. Es wurde sein zweiter großer Erfolg.

Der Broadway-Produzent Saint Subber überzeugte ihn in weiterer Folge aus „*The Grass Harp*“ ein Theaterstück werden zu lassen. Capote sollte das Drehbuch dafür verfassen. Im März 1952 hatte das Stück Premiere. Es fiel in allen Belangen durch. Die „Herald Tribune“ berichtete: „The

²⁵⁰ Capote (1978), S. 30.

²⁵¹ Vgl.: Clarke, Gerald (Hg.): Too Brief a treat: The letters of Truman Capote (New York 2004), S. 152.

Grass Harp“ [...] ist wie wenn man in einem alten Buch auf eine Handvoll gepresster Blumen stößt. Die Blumen haben hübsche Formen angenommen, aber sie sind mausetot.“²⁵² Nur 36 Aufführungen später wurde es wieder abgesetzt. Capote hatte seinen ersten Flop gelandet.

Doch bereits kurz darauf arbeitete Capote schon an seinem nächsten Stück: „*House of Flowers*“ („Das Blumenhaus“). Es sollte ein amüsant anrührendes Musical über ein Bordell in Haiti werden. Wieder in Taormina machte sich Capote an die Arbeit, doch bevor es zur Vollendung kommen sollte, kam ihm Anfang 1953 ein anderes Projekt in die Quere: John Hustons „*Beat the Devil*“, ein Film mit Humphrey Bogart und Gina Lollobrigida in den Hauptrollen. Capote schrieb hierfür das Drehbuch.

Anfang 1954 erreichte Capote eine Hiobs-Botschaft. Seine Mutter hatte sich mit einer Überdosis Tabletten das Leben genommen. Es dauerte mehrere Monate bis sich Capote davon ansatzweise erholt hatte. Um der Trauer zu entrinnen stürzte er sich in die Produktion von „*House of Flowers*“.

Das Musical sollte ebenso wie auch „*The Grass Harp*“ floppen. Nach der letzten Vorstellung (Mai 1955) verabschiedete sich Capote Richtung Europa, das für ihn mittlerweile zur zweiten Heimat geworden war. Die längste Zeit seiner Abwesenheit von New York verbrachte er in Italien, zumeist in Taormina.

Das Theater war für Capote nach „*House of Flowers*“ gestorben. Capote wollte sich von nun an wieder der Prosa, er arbeitete seit 1955 an „*Breakfast at Tiffany's*“ („Frühstück bei Tiffany“), und vor allem dem Journalismus widmen.

So kam ihm 1955 die außergewöhnliche Expedition eines Ensembles, das unter Robert Breens Leitung George Gershwins Oper „*Porgy and Bess*“ in der Sowjetunion uraufführen sollte, sehr entgegen. Der „*New Yorker*“ wollte diese Geschichte finanzieren und publizieren.

Capote erkannte, nach einer Ära der Angst vor dem Kommunismus („McCarthyism“) und der darauffolgende „Tauwetterphase“ nach dem Korea-Krieg, in der Reise dieser „schwarzen“ Theatergruppe auf ihrem „Propagandafeldzug“ Potenzial für eine längere Reportage.

²⁵² Kerr, Walter (1952). In: Clarke (1990), S. 298.

Der „Short Comic Nonfiction Novel“²⁵³, wie ihn Capote nannte, erschien 1956 unter dem Titel „*The Muses Are Heard*“ („Die Musen sprechen“). Es sollte der nächste Schritt hin zu Capotes großem literarisch-journalistischen Meisterwerk „*In Cold Blood*“ werden.

3.3.3.4 - „The Muses Are Heard“ (1956)

„*The Muses Are Heard*“ nimmt (nach „*Local Color*“) den nächsten Platz in der literarisch-journalistischen Evolution Truman Capotes ein.

Ähnlich auch wie in seinen Reisereportagen wendet Capote bei seinem „Short Comic Nonfiction Novel“ eine chronologische Erzählform an. Doch aufgrund der Länge des Werkes lassen sich szenische Sequenzen festhalten, die „*The Muses Are Heard*“ einen verstärkt literarisch-journalistischen Anmutung verleihen.

Im Gegensatz zu „*Local Color*“ finden sich jedoch auch historische Einwürfe, die der Reportage in Anbetracht der weltpolitischen Lage, eine Form der Aktualität verleihen.

So legt Capote zu Beginn der Reise etwa die Ausführungen der US-Botschafter in Bezug auf die Sowjetunion dar, wie er auch auf die ungewöhnlichen Umstände der Reise sowie die propagandistischen Winkelzüge der Weltmächte eingeht.

So führt er z.B. folgende Aussage des Diplomaten Walmsley über die „Freiheit“ der Sowjetunion in Bezug auf den Erfolg der Tournee ins Feld: „Da in der Sowjetunion nichts geschieht, was vorher nicht vorhergeplant ist, und da es geplant wurde, dass sie erfolgreich sein sollen, fühle ich mich vollauf berechtigt, ihnen schon jetzt zu gratulieren.“²⁵⁴

Demgegenüber steht ein Statement über die Entscheidung des State Departments, welches nicht gewillt ist, diese Tournee ins „Feindesland“ zu unterstützen und von den Russen blamiert wird, als diese sich großzügig erbieten die gesamten Kosten dieser Unternehmung zu übernehmen.

Auch inneramerikanische Themen wie die zu diesem Zeitpunkt aufflammende Bürgerrechtsbewegung (1954/55) finden einen kurzen Einzug in die Reportage.

²⁵³ Capote, Truman (1966). In: *Saturday Review: The Author* (Saturday Review No. 49). In: Inge (1987), S. 70.

²⁵⁴ Capote (1978), S. 118.

Doch solche politischen Einschübe sind äußerst selten, Capote konzentriert sich in erster Linie darauf seinen Charakteren Leben einzuhauchen, sie detailgetreu und „kantig“ nachzubilden.

So ist es kaum verwunderlich, dass er von der Ehefrau Gershwins, Lee, die er als „[...] eine kleine und zierliche Frau mit einer Vorliebe für Brillanten, die sie – und nicht gerade wenig davon – zum Frühstück, ebenso wie zum Abendessen trägt. Sie hat sonnenstreifiges Haar und ein herzförmiges Gesicht. Die leichthingeworfenen Bruchstücke ihrer Konversation, die sie mit jungmädchenhafter Stimme in keineswegs geheimnisvoll flüsterndem Geplätscher von sich gibt, werden durch zärtliche Anreden aneinandergepappt“²⁵⁵, beschreibt, ebenso wenig halt macht wie auch vor dem Schaffner des Blauen Express’, einem Russen, dem er ein „Pekinesengesicht, von Falten durchzogen, die eher auf schlechte Ernährung als Alter hinzudeuten schienen“²⁵⁶, zuschreibt.

Damit nicht genug, Capotes Kabinett der kuriosen Gestalten umfasst auch Charaktere wie z.B. den russischen Mathematiker Orlow, den er im Wodkausch erfasst: „Orlow, im Stadium, des sich Wiederholens angelangt, versicherte dreimal: „Ich bin ein guter Ehemann und ich habe eine gute Frau“, ehe er zum nächsten Satz fand, der lautete: „Aber ich habe auch starke Muskeln.“²⁵⁷ Kurz darauf begann er „Missouri woman on the Mississippi with her rapon strings [...]“²⁵⁸ zu singen.

Aber auch die wohl einprägendste Figur von „The Muses Are Heard“ wird von Capote in einem hohen Detailgrad nachgezeichnet. Es handelt sich dabei um die Person eines Russen undefinierbaren Alters, der sich durch eine Besonderheit abhebt: „Ihm fehlte ein Auge, und dieser Umstand ermöglichte ihm ein Kunststück, das mitanzusehen, er mich immer wieder zwang. Es war wohl als Parodie auf Christus am Kreuz gemeint. Einen Schluck Bier nehmend, streckte er seine Arme zur Seite und ließ den Kopf sinken. Im Augenblick kam ein Biergetröpfel aus der weitgeöffneten Röte seiner Augenhöhle vorgetrânt. Seine Freunde am Tisch fanden diese Leistung zum Brüllen.“²⁵⁹

²⁵⁵ Capote (1978), S. 116.

²⁵⁶ ebd. S. 153.

²⁵⁷ ebd. S. 225.

²⁵⁸ ebd. S. 225.

²⁵⁹ ebd. 228.

Doch Capote zeichnet nicht bloß Charaktere in literarisch-journalistischer Manier nach. Auch die Schilderung der Städte lässt einen auf eine fiktionale Darbietung schließen. So z.B. im Fall von Warschau, dass Capote wie folgt geradezu filmisch einführt:

„Am Rande des Himmels deutete sich der Sonnenaufgang an, doch war es noch immer dunkel und die Spuren morgendlichen Lichtes wie Goldfische, die in Tinte schwammen. Wir befanden uns in den Außenbezirken einer Stadt. Ländliche lampenbeleuchtete Häuser machten Betonklötzen mit elenden gleichaussehenden Etagenhäusern Platz. Der Zug rumpelte über eine Brücke, die eine Straße überspannte; unten kielholte eine gebrechliche Straßenbahn, gepackt voll Menschen auf dem Weg zur Arbeit wie ein wackliger Rennschlitten um eine Kurve. Sekunden später fuhr wir in einen Bahnhof ein, der, wie mir jetzt klar wurde, Warschau sein musste.“²⁶⁰

Ein weiteres Indiz für die Zuordnung „The Muses Are Heard“ zur Kategorie des „Literary Journalism“ ist die detailgenaue Wiedergabe einzelner, ausgewählter Dialoge. Diese, so Capote, sind allesamt ohne Tonbandgerät sondern aus dem Gedächtnis „aufgezeichnet“ worden. Eine Fähigkeit und ein Hilfsmittel, das Capote während seiner Arbeit an „In Cold Blood“ noch weiter ausbauen sollte.

Ein gutes Beispiel für die detailgetreue Wiedergabe des Gesprochenen ist der Dialog zwischen Mrs. Swann, Mr. Adamow, Mr. und Mrs. Wolfert sowie Mrs. Ryan, die über die Schätze der Zaren diskutierten:

„Prachtvoll ist das“, seufzte Mrs. Swann. „Finden sie das nicht auch prachtvoll, Mr. Adamow?“ Adamow lächelte nachsichtig. „Wenn sie meinen, Kind. Ich persönlich finde das alten Krempel. Was nützt das irgend jemanden?“ Ira Wolfert, auf seiner kalten Pfeife kauend, war ungefähr der gleichen Meinung. Jedenfalls sagte er: „Ich kann Juwelen nicht ausstehen“, und starrte finster auf ein Tablett mit glänzenden Kinkerlitzchen. „Ich weiß keinen Unterschied zwischen einem Zirkon und einem Diamanten. Bloß dass mir Zirkone besser gefallen. Die schimmern mehr.“ Er legte den Arm um seine Frau Helen. „Ich bin froh, dass ich eine Frau geheiratet habe, die keinen Schmuck mag.“ „Oh, ich mag Schmuck, Ira“, sagte Mrs. Wolfert, eine gemütlich dreinschauende Frau, die dazu neigte, bestimmte Meinungen in einem unsicher tastenden Ton vorzubringen. „Ich mag Künstlerisches. Aber das hier, das ist alles nur Spielerei und Angabe. Es macht mich ganz krank.“ „Mich macht es auch krank“, sagte Mrs. Ryan. „Aber in ganz anderer Weise. Ich gäbe sonst was für diesen Ring da – das Tigerauge.“²⁶¹

²⁶⁰ Capote (1978), S. 156.

²⁶¹ ebd. S. 235.

Neben dieser erzählerischen Präzision liegen in diesem Text noch andere literarisch-journalistische Kriterien verborgen. Dazu gehören neben der Detailgenauigkeit bei der Charakterzeichnung auch Capotes spezielles Auge und auch Ohr für literarische Spitzfindigkeiten. So z.B. die Beschreibung der Erstürmung der Bühne im „Hotel Astoria“ in Leningrad durch die Orchestermmitglieder, die daraufhin Leben in die „Scheintoten“²⁶² brachten:

„Junior Mignatt spuckte in eine Trompete, Lorenzo Fullers Bananenfinger hieben in die Klaviertasten. Moses Lamar, ein Kraftwerk mit Sandpapierlungen, stampfte den Rhythmus und riss weit sein Maul auf wie ein Alligator. „Grab yo’ hat’n grab yo’ coat, leave yo’ worry on de do’ Stepp...“ Es war, als hätten die Schiffsbrüchigen Rettung am Horizont gesichtet. Lächeln brach aus wie Fahnen, die sich entrollen, Tische entleerten sich aufs Tanzparkett. „... just direct yo’ feet...“ Ein chinesischer Kader tippte mit dem Fuß, Russen packten sich eng um das Podium, festgenagelt von Lamars kratziger Stimme, dem Schlagzeugklang dahinter, von dem sie getragen wurde. „...to de sunny sunny SUNNY...“ Paare zuckten, schwenkten sich eng umschlungen. „...side ah de street!“²⁶³

Die Atmosphäre die Capote in dieser Szene beschreibt wird durch seine Worte nahezu greifbar. Capote sollte formell Recht behalten als er „The Muses Are Heard“ als einen „Short Comic Nonfiction Novel“ bezeichnete, beinahe „comichaft“, er greift an dieser Stelle Tom Wolfe um Jahre voraus, schießt er dem Leser die Eindrücke entgegen.

Erwähnenswert ist ebenfalls, dass sich der Titel von einem Zitat des sowjetischen Verantwortlichen Sawtschenko über die politische Bedeutung der Tournee ableitet: „Ihr Besuch ist ein Schritt voran auf dem Marsch zum Frieden. Wenn die Kanonen sprechen, schweigen die Musen; wenn die Kanonen schweigen, sprechen die Musen.“²⁶⁴

„The Muses Are Heard“ erschien im Oktober 1956 in zwei Nummern im „New Yorker“ und zu Jahresende bei Random House als Gebundene Ausgabe.

Dass Capote am Verfassen von „The Muses Are Heard“ Freude hatte, lässt sich erahnen. Darum verwundert es nicht, dass Capote auf seine

²⁶² Capote (1978), S. 242.

²⁶³ ebd. S. 242.

²⁶⁴ ebd. S. 167.

Karriere zurückblickend festhielt, dass der „Short Comic Nonfiction Novel“ über die „Porgy & Bess“-Theatergruppe in der Sowjetunion das „einzige Werk von mir ist, von dem ich ehrlich sagen kann, dass es mir Spaß gemacht hat, es zu schreiben, eine Tätigkeit, die ich nur selten mit Vergnügen assoziiere“²⁶⁵. Truman Capote bezeichnet „The Muses Are Heard“ aufgrund dessen als sein Lieblingswerk.²⁶⁶

3.3.3.5 - 1957: Capote in Japan zu Besuch bei Marlon Brando

Nach dem Erfolg der satirischen Reportage „The Muses Are Heard“ sowie dem Erscheinen von „A Christmas Memory“, einer weihnachtlichen Kurzgeschichte, in der Dezember-Ausgabe von „Mademoiselle“ reiste Capote zwecks Recherche nach Asien.

Sein Ziel war ein weiteres literarisch-journalistisches Werk, in dem es um den Zusammenprall zweier Kulturen, namentlich der Film-Crew von „Sayonara“ rund um Marlon Brando und Japan, ging.

Der „New Yorker“ stand dabei wieder als Geldgeber und Herausgeber des Interviews zur Verfügung.

In Japan angekommen versagte man Capote jedoch, nach der „empörenden Behandlung“ der „Porgy & Bess“-Crew in „The Muses Are Heard“ den Zutritt zur Film-Crew.²⁶⁷ Regisseur Josh Logan hatte nicht vor sich ebenso aufs journalistische Sezierbrett legen zu lassen.

Wegen Visaproblemen musste Capote umdisponieren. Und so folgten auf Tokio Aufenthalte in Hongkong, Thailand und Kambodscha. Wieder zurück in Japan, genauer gesagt in Kioto machte er sich wieder an die Arbeit. Er war dem „New Yorker“ noch eine Geschichte schuldig. „Monkeys and Old Stone“, ein Ost-West-Thriller der in Kioto, Hongkong und Kambodscha spielen sollte, wurde jedoch nie fertiggestellt, denn just in dem Moment als es bereits danach aussah, dass Capote seine eigentliche Geschichte verloren hatte, bekam er einen Anruf. Marlon Brando, den er aus New York kannte, lud ihn zum Essen ein. Es sollte ein denkwürdiger Abend werden.

²⁶⁵ Clarke (1990), S. 379.

²⁶⁶ Vgl.: Capote (1988), S. 28.

²⁶⁷ Vgl.: Clarke (1990), S. 386.

Das Ergebnis dieser Einladung war das skandalumwitterte Marlon Brando-Profil „*The Duke in His Domain*“ („Der Fürst in seinem Reich“), das im November 1957 im „New Yorker“ erschien.

3.3.3.6 - „A Duke in His Domain“ (1957)

Das Marlon Brando-Profil basierte ursprünglich auf einer Wette Capotes mit William Shawn, dem „Herausgeber des „New Yorkers“. Dieser stellte Capote auf die Probe und widersprach ihm als dieser großspurig meinte er könne aus jeder journalistischen Arbeit ein Kunstwerk zaubern.

Die Geschichte sollte auf einem Interview mit einem Film-Star beruhen und so erschien, angeregt durch einen glücklichen Zufall, ein Jahr darauf: „*The Duke in His Domain*“.

Brando war entsetzt. Capote hatte mittels ungewöhnlicher Interview-Methoden, die darauf beruhten, „den anderen im Glauben zu wiegen, er interviewt dich“²⁶⁸ [und nicht umgekehrt], sein Innerstes nach Außen gekehrt. Das Ergebnis glich einer Vivisektion.

Capote hatte die bereits in „*Local Color*“ und vor allem später in „*The Muses Are Heard*“ angewandten Charakterzeichnungen weiter verfeinert, mittels Dialog- aber insbesondere Monologsequenzen angereichert und anhand eines durchgehenden Roten Fadens zu einer Art Kurzgeschichte geflochten. Capotes Gespür für Details rundete die Reportage zudem kunstfertig (im Sinne der Definition von Roman Jakobsen) ab.

Ein Beispiel für Capotes Detailverliebtheit ist die Einführung Kiotos:

„[...] Kioto ist eine Wasserstadt, durchzogen von seichten Flüssen und zu Tal rauschenden Kanälen. Überall stößt man dort auf Teiche so still wie eine zusammengerollte Schlange und dann wieder auf lustige kleine Katarakte, die klingen wie das Kichern japanischer Mädchen. [...] Doch auch im Umland , hinter den umliegenden Hügeln, hörte das Wasser nicht auf, und lediglich schmale Dammstraßen querten die gefluteten, silbrig glänzenden Reisfelder. Trotz der Nebelschwaden zeichneten sich die Hügel scharf in der Abenddämmerung ab, denn der Himmel war von solcher Klarheit, dass sogar die Sterne und ein Stück Mond deutlich hervortraten. Die aristokratischen Häuser der unmittelbaren Umgebung besaßen geschwungene und dunkle, polierte Fassaden, die, sowohl nur aus Holz, so erhaben wirkten wie jeder Palazzo in Siena. In leuchtenden Kimono-Farben von Rosa bis Orange, Gelb bis Rot, spiegelten sich auf ihnen die Straßenlaternen und Eingangslampen. Weiter hinten dehnte sich moderne Beton-Ödnis, doch

²⁶⁸ Clarke (1990), S. 390.

nichts davon, keine breite Straße, kein Nein, kein Wolkenkratzer erschien auch nur annähernd so auf Dauer angelegt wie die papiernen Behausungen, die sich vor ihnen duckten.“²⁶⁹

Aber auch die Beschreibung Marlon Brandos (während „Endstation Sehnsucht“²⁷⁰) zeigt wieder literarisch-journalistische Facetten auf:

„Es war, als hätte man einen fremden Kopf auf diese muskulösen Körper verpflanzt, wie auf einem gefälschten Foto. Denn dieses Gesicht, war so „untough“ und lag mit engelsgleicher Zartheit über seiner männlich-harten Knochenstruktur: straffe Haut, eine hohe, breite Stirn, weit auseinanderliegende Augen, die stolz gebogene Nase, die vollen Lippen mit dem entspannten, sinnlichen Ausdruck. Nichts an diesem Gesicht deutete auf Williams' Grobian Kowalski hin. Es war daher schon ein Erlebnis zu beobachten, mit welcher chamäleonhaften Leichtigkeit Brando sich später die proletenhaften bis brutalen Züge dieser Figur aneignete. Wie ein hinterhältiger Salamander schlüpfte er in diese Rolle, sodass von seiner eigenen Persönlichkeit nichts mehr übrig blieb [...]“²⁷¹

Capote beweist jedoch auch mit dem gezielten Auslassen von Dialogen ein sich Hineinversetzen („immersion“²⁷²) in den Charakter Brandos und dem zufolge in die Geschichte.

Ein Beispiel hierfür ist einer der sehr seltenen Dialoge, der aufzeigt mit welchem Charakter man es zu tun hat:

„Wie war das mit ihrer Nase?“ [Capote] – „...womit ich nicht sagen will, ich sei nur unglücklich. Ich erinnere mich da an diesen April in Sizilien. Ein heißer Tag und überall ringsum Blumen. Ich liebe Blumen, vor allem solche, die duften. Gardenien zum Beispiel. Na egal, es war April, ich war auf Sizilien, und ich ging allein spazieren. Ich legte mich auf eine Wiese voller Blumen, schlief ein. Das hat mich glücklich gemacht. In diesem Moment war ich glücklich. Wie? Haben sie etwas gesagt?“ [Brando] – „Ja, ich habe mich gefragt wie sie sich seinerzeit die Nase gebrochen haben?“ [...] „Ach, das ist wirklich schon eine Ewigkeit her. Es ist beim Boxen passiert. [...]“²⁷³

Aber auch der zweite Dialog der Reportage dient einzig und allein der Inszenierung Brandos:

²⁶⁹ Capote, Truman: Die Hunde bellen: Reportagen und Porträts (Zürich 2007), S. 59f.

²⁷⁰ Ein Theaterstück Tennessee Williams' in dem Marlon Brando 1947 die Hauptrolle spielte.

²⁷¹ Capote (2007), S. 26.

²⁷² Siehe Kapitel 2.8.5

²⁷³ Capote (2007), S. 28.

„Ich brauche einen Zaun um mir die Leute vom Laib zu halten. An dem Problem mit dem Telefon werde ich wohl nichts ändern können.“ [Brando] – „Dem Telefon?“ [Capote] – „Ja, es wird angezapft.“ – „Wirklich? Von wem?“ – [Nicht allzu sehr ins Detail gehend] „Mit meinen Freunden telefoniere ich inzwischen nur noch auf Französisch. Oder wir weichen auf irgendeinen Teenager-Code aus.“

Als ich-bezogen und paranoid entlarvt, wird Brando von Capote auch später noch bloßgestellt. Die eindringlichste und wohl wichtigste Offenbarung, die der Schlüssel zu Brandos Seelenleben zu sein scheint, zeichnet Capote wie folgt nach: „[...] meine Mutter [war] mein Ein und Alles. Sie bedeutete die ganze Welt für mich, und für sie hätte ich alles getan. Aber oft wenn ich nach Hause kam...“ [...] „war niemand da. Keiner. Und der Kühlschrank war leer.“²⁷⁴

Brandos Mutter war, wie auch Capotes Mutter Alkoholikerin. Und wie auch Capote hatte Brando versucht sie zu retten, doch schlussendlich „[...] war es auch mir egal. Ich weiß noch, sie war da in dem Zimmer, klammerte sich an mich. Ich ließ sie fallen. Weil ich das alles nicht mehr ertragen konnte... zuzusehen, wie sie vor meinen Augen zerbrach wie irgendetwas aus Porzellan. Ich ließ sie liegen wo sie lag und ging einfach hinaus. Seitdem ist alles gleich. Ich habe keine Gefühle mehr.“²⁷⁵

„The Duke in His Domain“ ist ein weiterer essentieller Baustein im capote’schen Mosaik der literarisch-journalistischen Werksammlung. Es fügt der Evolutionsleiter in Richtung „In Cold Blood“ einen weitere Sprosse hinzu. Die beinahe psychologische Analyse und Darstellung, die Thomas B. Connery im Schaffen Capotes als „continuing concern with psychology“ definiert²⁷⁶, wird später in dessen Meisterwerk „In Cold Blood“ noch zum tragenden Faktor. Somit ist dieses Profil Marlon Brandos aus entwicklungstheoretischer Sicht nicht zu unterschätzen. Auch wenn Capote von dieser Arbeit lediglich als einer Form der Fingerübung spricht.

Capote hatte seine Wette übrigens gewonnen.

²⁷⁴ Capote (2007), S. 70.

²⁷⁵ ebd. S. 70f.

²⁷⁶ Vgl.: Connery (1992), S. 242.

3.3.3.7 - 1957-1959: „Breakfast at Tiffany’s“ (1958) und ein folgenschwerer Artikel in der New York Times

Nach der Arbeit an „The Duke in His Domain“ widmete sich Capote wieder verstärkt „Breakfast at Tiffany’s“. Zu diesem Zweck hatte er sich den Sommer über in Long Island eingemietet.

Doch er brütete nebenher auch schon an seinem nächsten journalistischen Projekt. Er wollte eine längere „Reportage über die verwöhnten, privilegierten und gründlich verwestlichten jungen Leute, die er in Moskau kennengelernt hatte“²⁷⁷, schreiben. Mit dem „New Yorker“ an Bord, dieser übernahm wie auch schon bei „The Muses Are Heard“ alle Kosten, schiffte er sich kurz nach Neujahr 1958 in die Sowjetunion ein.

Wieder zurück in den Vereinigten Staaten beendete Capote „Breakfast at Tiffany’s“. Die Novelle sollte bevor sie bei Random House in Druck ging, jedoch noch bei „Harper’s Bazaar“ erscheinen. Doch nachdem die Chefredaktion ausgetauscht wurde, hatte man erstmals Bedenken bzgl. der Sprache und des Inhalt von Capotes neuestem Werk in dem es in einem beträchtlichen Maße um das Thema Sex ging. Capote wehrte sich zu Anfang gegen die gewünschten Änderungen, doch kurz darauf lenkte er ein und schrieb „Breakfast at Tiffany’s“ teilweise um.

Die Angelegenheit war noch nicht abgeschlossen, „Harper’s Bazaar“ hatte unvermittelt eine Ära der Veröffentlichungen populärer Literatur beendet. Capotes Novelle sollte nicht mehr publiziert werden.

Zwar konnte er die Geschichte an „Esquire“ verkaufen, doch mit dieser Episode war der „Bazaar“ für ihn gestorben. Er sollte nie wieder auch nur eine Silbe für das vormals von ihm vielgeschätzte Magazin verfassen.

Ende der 50er Jahre begann Capote immer öfters über seinen „magnum opus“²⁷⁸, seinen großen Roman über die High Society zu erzählen. Er wollte ihn, wie er Freunden erzählte, „Answered Prayers“²⁷⁹ („Erhörte Gebete“) nennen.

Im Oktober 1958 erschien „Breakfast at Tiffany’s“ als Roman. Die Novelle, rund um Hauptprotagonistin, Holly Golightly, hatte in

²⁷⁷ Clarke (1990), S. 394.

²⁷⁸ ebd. S. 400.

²⁷⁹ Die ersten Kapitel sollten jedoch erst 1975 im „Esquire“ erscheinen. Der Roman selbst wurde von Capote nie fertig gestellt.

Windeseile ihren Platz am literarischen Olymp eingenommen. Capote gelang ein Welthit.

Zwar musste er ein Jahr später, 1959 seine „Moskau-Reportage“ aus persönlichen Gründen ad acta legen, doch damit waren seine literarisch-journalistischen Ambitionen nicht vom Tisch, für Capote hatte die erzählende Prosa nach „Breakfast at Tiffany’s“ jeden Reiz verloren, denn wie er selbst erklärte, erschien ihm seine derzeitige Situation so als ob „im Nebenzimmer eine Bonbonniere [stünde], der ich nicht widerstehen konnte. Die Bonbons waren, dass ich über Fakten statt über Fiktionen schreiben wollte. Es gab so viele Dinge, die ich recherchieren, so viele Dinge, über die ich etwas herausfinden konnte. Plötzlich wurden die Zeitungen voll Leben für mich, und mir wurde klar, dass ich mit der Belletristik in eine Sackgasse geraten war.“²⁸⁰

So sollte nachfolgend ein Artikel („Wealthy Farmer, 3 of Family Slain“), den er am 16. November 1959 in der „New York Times“ entdeckte sollte, sein Leben für immer verändern:

“A wealthy wheat farmer, his wife and their two young children were found shot to death today in their home. They had been killed by shotgun blasts at close range after being bound and gagged. The father, 48-year-old Herbert W. Clutter, was found in the basement with his son, Kenyon, 15. His wife Bonnie, 45, and a daughter, Nancy, 16, were in their beds. There were no signs of a struggle and nothing had been stolen. The telephone lines had been cut. "This is apparently the case of a psychopathic killer," Sheriff Earl Robinson said. Mr. Clutter was founder of The Kansas Wheat Growers Association. In 1954, President Eisenhower appointed him to the Farm Credit Administration, but he never lived in Washington. The board represents the twelve farm credit districts in the country. Mr. Clutter served from December, 1953 until April, 1957. He declined a reappointment. He was also a local member of the Agriculture Department's Price Stabilization Board and was active with the Great Plains Wheat Growers Association. The Clutter farm and ranch cover almost 1,000 acres (4.0 km²) in one of the richest wheat areas. Mr. Clutter, his wife and daughter were clad in pajamas. The boy was wearing blue jeans and a T-shirt. The bodies were discovered by two of Nancy's classmates, Susan Kidwell and Nancy Ewalt. Sheriff Robinson said the last reported communication with Mr. Clutter took place last night about 9:30 PM, when the victim called Gerald Van Vleet, his business partner, who lives near by. Mr. Van Vleet said the conversation had concerned the farm and ranch. Two daughters were away. They are Beverly, a student at the University of Kansas, and Mrs. Donald G. Jarchow of Mount Carroll, Illinois.”²⁸¹

²⁸⁰ Capote, Truman. In: Clarke (1990), S. 409.

²⁸¹ New York Times: 16. November 1959, S. 38.

3.4 1959 - 1966: Eine Reise nach Kansas und zurück – „In Cold Blood“

3.4.1 - Historische Hintergründe

Die 1960er Jahre sollten als „Turbulent Sixties“ in die Geschichte der USA eingehen.²⁸² Der demokratische Senator und Freund Truman Capotes John F. Kennedy wird 1961 Präsident der Vereinigten Staaten. In seine kurze Amtszeit (1961-1963), er wird im November 1963 ermordet, fallen die erstmalige Entsendung von US-Truppen nach Vietnam (1961) sowie die Kuba-Krise (1962). Während seiner Präsidentschaft hält zudem Martin Luther King nach dem Marsch auf Washington seine „I Have a Dream“-Rede (1963), in der er von den USA als einem Staat mit gleichen Rechten für alle träumt. Sie sollte maßgebend für das „Civil Rights Movement“ („Bürgerrechtsbewegung“) der folgenden Jahre werden.²⁸³

Auf Kennedy folgt Lyndon B. Johnson als US-Präsident. Seine Amtszeit ist durch drei Themen geprägt: Die „Civil Rights“, der „Krieg gegen die Armut“ und den Beginn des Vietnam-Krieges (1965).

Der 1964 erlassene „Civil Rights Act“ („Bürgerrechtsgesetz“) wird zum Neuanfang für die amerikanische Gesellschaft. Die Menschen aller Couleurs waren von diesem Zeitpunkt an vor dem Staat gleich. Nichts desto trotz setzten sich bis Ende der 1960er Jahre die Rassen-Unruhen („Race Riots“) in den USA fort. Auch das Wahlrechtsgesetz von 1965 konnte daran nichts ändern.²⁸⁴

Anfang 1965 greifen die in Vietnam stationierten US-Truppen zum ersten Mal aktiv in den herrschenden Konflikt ein. Parallel zu den Kampfhandlungen beginnen in den USA die ersten Proteste gegen den Krieg. Die Antikriegsbewegung erhielt während des gesamten Vietnam-Krieges Zulauf. Dieser sollte bis zum Ende des Krieges anhalten.²⁸⁵

²⁸² Vgl.: Adams (2000), S. 94.

²⁸³ Vgl.: ebd. S. 96f.

²⁸⁴ Vgl.: ebd. S. 100f.

²⁸⁵ Vgl.: ebd. S. 104f.

3.4.2 - Publizistisches Umfeld

Die Phase von 1959 bis 1965/66 kann als die Frühphase des „New Journalism“, der dritten Phase des „Literary Journalism“ angesehen werden.

Die gesellschaftlichen Turbulenzen (Siehe Kapitel 3.3.2) hatten wie auch bereits in den vorhergehenden Krisenphasen zu Anfang des 20. Jahrhunderts sowie während der zweiten Epoche des „Literary Journalism“ in den 1930er und 1940er Jahre nach neuen „lebendigeren“ Berichterstattungsformen verlangt.

Aber auch die Etablierung des Fernsehens in den 1960ern als neuem Leitmedium (fast 90% der Amerikaner verfügen über einen Fernseher) hatte einen starken Einfluss auf die anbrechende Epoche des „Literary Journalism“.

So hatte das Aufkommen des Fernsehens dafür gesorgt, dass viele der überregionalen Magazine an Auflagenstärke verloren und somit beinahe gezwungen waren die Berichterstattungsformen des Fernsehens, da sie nun in direkte Konkurrenz zu jenen der „alten“ Medien traten, zu adaptieren.²⁸⁶ In weiterer Folge wurden filmische Elemente ein wesentlicher Bestandteil der Reportagen der 1960er Jahre.

In dieser Ära des Fernsehens wurden die ersten „new journalistischen“ Werke publiziert. Darunter schrille Reportagen wie sie in Tom Wolfes Essaysammlung „The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby“ (1965), die in Episoden im „Esquire“ erschien und zu den Pionierleistungen dieser letzten großen Ära des „Literary Journalism“ zählt, zu finden waren.

Doch auch Gay Talese und Jimmy Breslin, zwei weitere prägende Protagonisten dieser Epoche, ließen mit ihren Arbeiten für „Esquire“ und „New York Herald Tribune“ aufhorchen. Aber auch der „New Yorker“ war in dieser Phase der Veränderung mit Beiträgen zur Stelle. Der wohl wichtigste sollte 1965 erscheinen: „In Cold Blood“.

²⁸⁶ Vgl.: Adams (2000), S. 85.

3.4.3 - Biographische und Literarische Entwicklung

3.4.3.1 - 1959-1965: Die Vorgeschichte zu „In Cold Blood“

Als Capote 1959 den Artikel „Wealthy Farmer, 3 of Family Slain“ in der „New York Times“ entdeckte, gab es noch keine Spur von den Mördern. So war es Capote, als er Tags darauf beim „New Yorker“ auftauchte um dem Chefredakteur William Shawn von seiner Idee bezüglich einer Reportage über die möglichen Auswirkungen des mehrfachen Mordes auf eine Kleinstadt erzählte, noch gänzlich unklar was dieser Schritt für seine Karriere und in weiterer Folge für sein Leben bedeuten würde.

Wie der „New Yorker“-Chefredakteur später festhielt, sollte Capote die Reportage lediglich „über die Kleinstadt und die Familie schreiben – wie sie gelebt hatten. Ich fand, dass dies einen umfangreichen und wunderbaren Text ergeben könnte.“

Mit Nelle Harper Lee, der Autorin von „To Kill a Mockingbird“ („Wer die Nachtigall stört“), als Assistentin machte er sich kurz darauf auf den Weg nach Holcomb, einen Vorort von Garden City/Kansas.

Dort angekommen begegnete Capote eine Atmosphäre der Angst. Die kaltblütigen Morde hatten dazu geführt, dass die Einwohner alle Türen verschlossen hielten und des Nachts allorts das Licht brannte.

Entsprechend unfreundlich wurde der für die konservativen kansanischen Kirchgänger ohnehin schon ungewöhnlich anmutende Truman Capote in Garden City empfangen. Für Einwohner der Gegend hätte Capote, so Harper Lee, „[auch] geradewegs vom Mond kommen können.“²⁸⁷

So war es wenig verwunderlich, dass Capote vielerorts auf Ablehnung stieß. Zu seinem Glück hatte er Harper Lee an seiner Seite. Wo er versagte, öffnete sie mit ihrem Südstaatencharme Türen. Nur einige Wochen später, Capote hatte inzwischen einen Zugang zu den Menschen von Kansas gefunden, konnten sie mit der Recherche für die Reportage beginnen.

Capote und Harper Lee gingen dabei gänzlich ohne die Hilfe eines Notizblocks oder Tonbandgerätes vor, was viele Bewohner dazu veranlasste ganz offen über die Geschehnisse, ihre Eindrücke, ihre

²⁸⁷ Clarke (1990), S. 413.

Vermutungen bzgl. der Mörder und gar ihre Vergangenheit zu sprechen. Denn wie Wilma Kidwell, eine Bewohnerin Holcombs, es formulierte: „[Man] hatte gar nicht den Eindruck, von [ihnen] interviewt zu werden“.²⁸⁸

Capote hatte sich seinem eigenen Dafürhalten nach, lange bevor er mit „In Cold Blood“ begonnen hatte, selbst beigebracht „Tonbandgerät“ zu sein: „It wasn’t as hard as it might sound. What I’d do was have a friend talk or read for a set length of time, tape what he was saying, and meanwhile listen to him as intently as I could. Then I’d go write down what he has said as I remembered it, and later compare what I had with the tape. I got better and better at it [...] Finally, when I got to be about 97% accurate, I felt ready [...]“²⁸⁹.

Erst im Hotel brachten Capote und Harper Lee von einander unabhängig das Erfahrene zu Papier. Danach verglichen und ergänzten sie die Notizen und fassten sie zu einer „Komplettfassung“ zusammen.

Am 30. Dezember, Capote und Harper Lee waren gerade bei der Familie des ermittelnden Polizeichefs Dewey zu Besuch, änderte ein Anruf aus Las Vegas alles. Man hatte die beiden Mörder gefasst.

Capotes Pläne für seine kurze Reportage über „die Reaktion einer Kleinstadt auf ein grässliches Verbrechen“ hatten sich nach fast schon abgeschlossen geglaubten Recherchen zerstreut. Er musste die ursprüngliche Konzeption seiner Arbeit nun überdenken, denn eine Reportage über die minuziöse Darstellung der Opfer ohne auch die der Mörder und der Rekonstruktion des Tatherganges zu zeigen war für ihn wertlos.²⁹⁰ Daher machte er sich nach der Anklage von Richard E. Hickock und Perry Smith auf nach Garden City um die Mörder zu einem Gespräch zu bewegen.

Besonders die Beziehung zu Perry Smith sollte für beide Seiten prägend werden. Clarke zufolge sahen beide Männer, aufgrund der Ähnlichkeiten, beide waren kleinwüchsig, hatten eine trinksüchtige Mutter und einen abwesenden Vater gehabt, sowie der Tatsache, dass beide in ihrer Jugend verspottet wurden, unter Liebesentzug litten und zudem

²⁸⁸ Clarke (1990), S. 415.

²⁸⁹ Vgl.: Capote, Truman. In : Nance (1973), S. 167.

²⁹⁰ Vgl.: Clarke (1990), S. 418.

versucht hatten dies durch Kunst zu kompensieren, im jeweiligen Gegenüber die Person, die aus ihnen hätte werden können.²⁹¹

Capote hielt später in Bezug auf Smith und dessen Lebensweg fest, dass „If he'd had any chance in life, things would have been different. But every illusion he'd ever had, well, they all evaporated [...]“²⁹²

Mitte März begann der Prozess, in dem es nach den freiwilligen Geständnissen der Angeklagten sowie den zahlreichen Beweisen nicht mehr um Schuld oder Unschuld ging, sondern um Leben oder Tod. Eine Woche später gaben die Geschworenen darauf die Antwort: Tod durch den Strang. Die Hinrichtung wurde für den 13. Mai 1960 angesetzt.

Ein Ereignis bei dem Capote nicht mehr anwesend sein wollte, also fuhr er wieder zurück nach New York und schiffte sich des Schreibens wegen, er schätzte den Zeitaufwand für das Verfassen des Werkes auf ein Jahr, in Europa ein. Erst da wurde ihm das Ausmaß seines Vorhabens klar.

„In Cold Blood“, wie er sein Buch betitelt hatte, war nicht bloß die Chronik eines grausamen Verbrechens. Es war die Geschichte einer braven und anständigen Familie, von Mächten verfolgt und vernichtet, von denen sie nichts wusste und über die sie keine Kontrolle hatte.“²⁹³

Capote war es egal ob es noch ein oder zwei Jahre dauern sollte, er wollte, dass das Werk die Zeit bekam, die es brauchte. Seinem Freund Newton Arvin gegenüber erwähnte er:

„Ich stecke alles hinein, was ich habe, und ich glaube, dass es, wenn ich sehr geduldig bin, eine Art Meisterwerk werden könnte. Ich hab weiß Gott wundervolles Material und Unmengen davon – über viertausend Seiten getippte Notizen. Manchmal, wenn ich daran denke, wie gut es werden könnte, verschlägt es mir fast den Atem. Nun, das ganze war die interessanteste Erfahrung meines Lebens, ja sie hat tatsächlich mein Leben verändert und auch meine Einstellung zu fast Allem – es ist ein großes Werk [...] und selbst wenn ich scheitere, wird mir etwas gelungen sein.“²⁹⁴

Abgesehen von der Länge, es sollte Capotes bislang umfassendstes Werk „Other Voices, Other Rooms“ um etliche Seiten übertreffen, machte ihm auch die Zahl der handelnden Personen, die schier immense

²⁹¹ Vgl.: Clarke (1990), S. 421.

²⁹² Capote, Truman (1966). In: The Story Behind a Nongiction Novel (The New York Times Book Review, January 16, 1966). In: Inge (1987), S. 67.

²⁹³ ebd. S. 426.

²⁹⁴ Capote, Truman. In: ebd. S. 427.

Daten- und Faktenmenge ebenso wie die juristischen Erklärungen zu schaffen. Von den psychologischen Studien ganz zu Schweigen.

Doch zu allem Überfluss wurde es mit der Zeit eine Geldfrage, denn Capote hatte bis 1961 etwa 8000\$ in die Entstehung von „In Cold Blood“ gesteckt und die könnten aufgrund der Länge des Werkes, Capote zweifelte daran, dass der „New Yorker“ seinem Werk vier Ausgaben widmen würde, vor allem deshalb, da es sich keineswegs um ein „unterhaltendes“ Werk handeln würde, auch unwiederbringlich verloren sein. Nichts desto trotz arbeite Capote auch noch in Europa weiter an „In Cold Blood“.²⁹⁵ Einzig für das Drehbuch von „The Innocents“ („Das Schloss des Schreckens“), die Verfilmung von Henry James’ „The Turn of the Screw“, legte er es für einige Wochen zur Seite.

Im Januar 1962, die Hinrichtung wurde ein weiteres Mal aufgrund des Revisionsverfahrens ausgesetzt, kehrte Capote für einen Besuch bei Perry Smiths Schwester zurück in die USA. Das Interview das er zu führen gedachte, sollte zur Vertiefung von Smiths Charakter dienen.

Wieder zurück in Europa arbeite er an „In Cold Blood“ weiter.

Anfang 1963 war es zu drei Vierteln fertig, doch es fehlte der Schluss, dessen Ausgang immer noch offen war. Capote hielt nach dem Abschluss des dritten Teiles fest, dass er „[...] noch nie im Leben so hart gearbeitet [hatte]. Aber jetzt ist [es fast] fertig [...]. Es ist so geworden, wie ich es mir erhofft habe – und das ist eine ganze Menge.“²⁹⁶

Trotz all der Anstrengungen musste er mit der Vollendung des Romans noch warten, denn Hickock und Smith mahlten immer noch zwischen den Mühlen der Justiz. Sie saßen zwar bereits seit drei Jahren im Todestrakt, doch das Urteil war immer noch nicht rechtskräftig. Zu diesem Zeitpunkt war nicht abzusehen ob die beiden eine lebenslange Haftstrafe verbüßen müssten oder gehängt werden würden.

Für den vierten und letzten Teil benötigte Capote Informationen über die Tat selbst, also reiste er nach Kansas und verschaffte sich, mittels Bestechung, Zugang zu den beiden Insassen. Ab diesem Zeitpunkt besuchte er sie mehrmals die Woche und stand zudem in ständigem Briefkontakt mit den beiden. Er war für Hickock und Smith „die freie

²⁹⁵ Vgl.: Clarke (1990), S. 427ff.

²⁹⁶ Capote, Truman. In: ebd. S. 437.

Welt“²⁹⁷. Speziell zu Smith hatte Capote eine besondere Beziehung aufgebaut, er war für ihn „Vater, Mentor und vielleicht sogar Liebesersatz“²⁹⁸.

Wiederholt kamen die beiden Delinquenten auch auf ihre „Rolle“ in „In Cold Blood“ zu sprechen, sowohl Hickock als auch Smith machten sich teils ernsthafte und, wie sich später erweisen sollte, auch berechtigte Sorgen bezüglich der Charaktere, die Capote in seinem Buch erschuf. Doch Capote tröstete sie immer wieder und so war der Schock, der sie ereilte, als sie vom Titel des Werkes erfuhren umso größer.

1963 war vorbeigezogen und auch 1964 näherte sich bereits dem Ende, Capote hatte „In Cold Blood“ inzwischen so gut wie fertiggestellt, lediglich die letzten Kapitel fehlten noch. Doch solange kein endgültiges Urteil feststand, blieb das Ende ungewiss.

Für Capote war es eine Zeit in der er mehr als nur an seine Grenzen ging. Er selbst meinte später, dass „das Buch zu schreiben nicht so schwierig [war], wie die ganze Zeit damit zu leben. Dieses ganze verfluchte Zeug, Tag für Tag für Tag. Es war eine einzige Qual, so beängstigend, so zermürend, so aufreibend und so...traurig.“²⁹⁹

Als der 14. April 1965 als endgültiger Hinrichtungstermin für Hickock und Smith feststand, stürzte er Capote in ein moralisches Dilemma. Die Entscheidung bedeutete für ihn gleichermaßen Erleichterung wie Entsetzen.

Erleichterung deshalb, da das ganze Nervenspiel zu einem Ende kam und er seinen bereits ersehnten Roman, der seit der ersten Verlesung einzelner Textstellen und kontinuierlich darauf folgenden Medienberichten zum meisterwarteten Roman der 1960er Jahre avanciert war und dessen Erfolg im Grunde schon vor Erscheinen feststand, nach all dem Warten endlich beenden konnte.

Entsetzen, weil er in den vergangenen Jahren ein mehr als nur enges Verhältnis zu den beiden Todgeweihten aufgebaut hatte. Vor allem für Smith, so Capote, empfand er „[...] ungeheure Sympathie.“³⁰⁰

Im Oktober 1964 hatte er vorausblickend einen „Factchecker“ des „New Yorkers“ mit der Überprüfung der Fakten beauftragt. Noch nicht einmal

²⁹⁷ Clarke (1990), S. 443.

²⁹⁸ ebd. S. 444.

²⁹⁹ Capote, Truman. In: ebd. S. 449.

³⁰⁰ Capote, Truman. In : Capote (1988), S. 133.

die kleinsten Details sollten vor der Veröffentlichung dem Zufall überlassen werden.³⁰¹

Am 14. April 1965 war es dann soweit, Richard Eugene Hickock und Perry Smith sollten hingerichtet werden. Capote sollte, auf Wunsch der beiden, zugegen sein. Capote erschien, doch nachdem Hickock bereits tot war und Smith die Stufen hinaufgeleitet wurde, versagten ihm die Nerven. Er verließ die Hinrichtungsstätte. Kurz darauf wurde Smith exekutiert. Die fünfjährige „Qual“ hatte ein Ende. Wie Capote in einem Brief an seinen Freund Cecil Beaton festhielt: „Never again!“³⁰²

Gleich danach flog Capote zurück nach New York um den letzten Teil „The Corner“, benannt nach der Hinrichtungsstätte, seines Buches zu vollenden.

Dank „In Cold Blood“ wurde er zum berühmtesten und wohlhabendsten Schriftsteller der Gegenwart. Die „New York Times“ titelte mit der Überschrift: „Eine neue Art von Buch bringt Truman Capote 2 Millionen Dollar ein“³⁰³.

Abseits des ganzen „Hypes“ um seine Person löste „In Cold Blood“ neben einer großen positiven Resonanz durch die Kritiker auch eine Diskussion über die „Neuartigkeit“ seines Werkes, Capote sprach von der neuen literarischen Form des „Nonfiction Novel“, sowie die dem Werk vorangegangene Moral aus.

Man warf Capote in Bezug auf die beiden „Protagonisten“ Kaltblütigkeit vor, da er es nie darauf angelegt hatte, sie zu retten. Viel mehr soll er sie nur für sein Werk benutzt haben, was Capote in tiefe Trauer stürzte wo er in diesen Roman doch mehr als nur Zeit gesteckt hatte, seine ganze Seele steckte in „In Cold Blood“. Er selbst meinte dazu, dass man den Erfahrungen von Hickock und Smith kaum hätte näher kommen als er selbst, denn „bis auf das Erlebnis in der Todeszelle zu sitzen“³⁰⁴, so Capote, hatte er alles mitgelebt.

Das Ende der beiden am Galgen hatte Capote klar gemacht, „dass der Tod die zentrale Kraft des Lebens ist Und als ich bloß diese eine Tatsache begriffen hatte, änderte sich auch meine ganze Sicht der

³⁰¹ Vgl.: Clarke (1990), S. 453.

³⁰² Clarke (2004), S. 421.

³⁰³ Clarke (1990), S. 469.

³⁰⁴ Capote (1988), S. 124.

Dinge.“³⁰⁵ Er sollte sich von dieser Episode seines Lebens nie wieder vollends erholen.

Seine Karriere hingegen hatte mit dem Erscheinen von „In Cold Blood“, das 1965 doch in vier Ausgaben des „New Yorker“ veröffentlicht wurde und dem dann Januar 1966 die Romanausgabe folgte, die zum Bestseller wurde, ihren Höhepunkt erreicht.

3.4.3.2 - „In Cold Blood“ (1966)

Folgt man der in den vorhergehenden Kapiteln etablierten „Evolutionsleiter“ von Capotes Werken, so gelangt man von „Local Color“, den Reisereportagen, die Capote im literarisch-journalistischen Stil verfasst hat, weiter zu „The Muses Are Heard“, dem satirischen „Short Comic Nonfiction Novel“, Capotes stilistischen Prototyp eines „Nonfiction Novels“ über „The Duke in His Domain“, dem Profil von Marlon Brando, einer wie es Capote nennt „Fingerübung“, hin(auf) zu „In Cold Blood“, einem Tatsachenbericht in vier Akten.

„In Cold Blood“ ist „evolutionstechnisch“ das Ende der literarischen Entwicklung Capotes. Es kombiniert alle vorhergegangenen Werke, sowohl in Form als auch Umfang, und erweitert sie um Elemente wie eine filmisch visuelle und szenische Inszenierung, fügt zudem präzise nachgezeichnete Dialoge ein, erweitert die Handlung um eine in Capotes Werken zuvor nicht vorhandene Anzahl an handelnden Personen und inkludiert eine Detailfülle, die auf mehreren tausend Seiten recherchiertem Material beruht.

Es lässt sich argumentieren, dass „In Cold Blood“ das unbestrittene Meisterstück von Capotes literarisch-journalistischen Werken ist. Nie wieder sollte er so viel Energie und Zeit aufwenden um ein Werk wie „In Cold Blood“ zu erschaffen. Alles was danach folgte, ist, weder in Länge, noch in Darstellung und Inszenierung oder gar Detailreichtum, auch nur annähernd mit seinem Tatsachenbericht über die Morde in West-Kansas gleichzusetzen.

„In Cold Blood“ besitzt nahezu alle für ein Werk des „Literary Journalism“ geltenden „Merkmale“³⁰⁶, es verwendet zudem fast alle

³⁰⁵ Capote (1988), S. 125.

stilistischen „devices“³⁰⁷ und behandelt obendrein auch eines der vier „Hauptthemengebiete“³⁰⁸ des „Literary Journalism“, wie in weiterer Folge nun ausführlich erläutert werden soll.

„In Cold Blood“ ist die literarische Rekonstruktion eines Verbrechens, genauer gesagt eines vierfachen Mordes, verübt im Jahr 1959 an einer Familie im Westen von Kansas. Womit das Werk eindeutig in die Themenkategorie des, wie Hollowell es nennt, „Big Event“³⁰⁹ fällt.

Capote hat bei der Umsetzung seines „Nonfiction Novels“ einzig auf das „device“ der „composite characterization“³¹⁰ verzichtet. Die übrigen von Tom Wolfe angeführten „Werkzeuge“ finden in „In Cold Blood“ Verwendung.

Obwohl Capote mehr als 4000 Seiten, in späteren Interviews spricht er gar von 6000-8000 Seiten, Material zur Verfügung standen, bündelte er diese nicht in eine schlichte Chronologie des Stoffes, sondern lieferte eine szenisch arrangierte, „In Cold Blood“ umfasst 85 Szenen (Kapitel), filmisch inszenierte, Arlen spricht in diesem Zusammenhang von „motion“³¹¹, und literarisch angereicherte Reportage ab.

Die filmische Inszenierung lässt sich dabei unter anderem an der parallelen Erzählstruktur festmachen, die anhand der Vorgeschichte der Opfer und Täter bis zur Verhaftung der Mörder präsentiert wird.

Capote schafft es dabei, und das ist die wohl größte Neuerung gegenüber seinen literarisch-journalistischen Vorgängerwerken, seine Person, als partizipierendes „Ich“, komplett aus der Erzählung herauszuhalten.

Nichts desto trotz, so Capote, erscheint der Standpunkt des Autors dennoch im Buch und zwar „by the selection of what you choose to tell“³¹².

Capotes Gespür für eine treffende Symbolik ist auch in „In Cold Blood“ zu spüren. Die Eröffnungssequenz beginnt bereits mit der Schilderung einer trügerischen Ruhe:

³⁰⁶ Siehe Kapitel 2.8.5

³⁰⁷ Siehe Kapitel 2.8.4

³⁰⁸ Siehe Kapitel 2.8.3

³⁰⁹ Vgl.: Hollowell (1977), S. 40.

³¹⁰ Siehe Kapitel 2.8.4

³¹¹ Arlen, Michael J. In: Bleicher / Pörksen (2004), S. 5.

³¹² Capote, Truman (1966). In: The Story Behind A Nonfiction Novel (The New York Times Book Review, January 16, 1966). In: Inge (1987), S. 55.

„Das Städtchen Holcomb liegt auf der Weizenhochebene von West-Kansas, eine weite einsame Gegend, die selbst für die anderen Kansaner „hinter dem Mond“ liegt. [...] Das Land ist so flach, dass man nach allen Seiten unheimlich weite Ausblicke hat.“³¹³

Nur wenige Absätze später deutet Capote bereits, vorgehend auf ein dramatisches Finale, auf das er durch gezielte Zeitsprünge zuzusteuern beginnt, die Tat, die alles verändern sollte, an: „[...] vier Gewehrschüsse, die, alles in allem, sechs Menschen das Leben [kosten würden].“³¹⁴

Wie genau Capote recherchiert hatte und wie präzise er diese Informationen in literarische Details ummünzen konnte, belegen unter anderem die Charakterzeichnungen des ermordeten Familienoberhaupts Herbert William Clutter:

„Herbert William Clutter, Besitzer der River-Valley Farm, war achtundvierzig Jahre alt, und, wie er erst kürzlich vom Vertrauensarzt einer Versicherungsgesellschaft erfahren hatte, in bester Verfassung. Mr. Clutter trug eine randlose Brille und war mit seinen knapp einsachtundsiebzig nur mittelgroß, aber er wirkte in seiner Erscheinung durchaus männlich. Er hatte breite Schultern, eine gesunde, jugendliche Gesichtsfarbe und sein dunkles Haar war selbst an den Schläfen noch nicht ergraut. Sein Gesicht mit den breiten, kräftigen Kinnbacken strahlte Vertrauen aus, und seine starken weißen Zähne, mit denen er Walnüsse knacken konnte, waren noch alle intakt. Sein Gewicht war mit hundertneununddreißig fund immer noch dasselbe wie zu der Zeit, als er das Studium der Landwirtschaft an der Kansas State University absolviert hatte.“³¹⁵

Sowie die von Perry Smith, einem der beiden Mörder:

„Von jedem Blickwinkel aus wirkte es anders. Es war das Gesicht eines Menschen mit vielschichtigem, schwankendem Charakter, und vor dem Spiegel hatte er gelernt, seine Ausdruck je nach Laune dutzendfach zu verändern, mal düster dreinzuschauen, mal pfiffig, und dann wieder seelenvoll. [...] Seine Mutter war Cherokeesin, von ihr hatte er die bräunlich-dunkle Hautfarbe, die feuchtschimmernden Augen und das volle schwarze Haar, das er mit Brillantine pflegte und in einer Art Ponyfrisur mit Koteletten trug. Das Erbteil der Mutter war offensichtlich; was er von seinem Vater, einem sommersprossigen, gelbblonden Iren, war ihm nicht so deutlich anzusehen. Es war als hätte das indianische

³¹³ Capote, Truman: Kaltblütig (Hamburg 2006), S. 9.

³¹⁴ Capote (2006), S. 12.

³¹⁵ ebd. S. 12f.

Blut alle Spuren seiner keltischen Abstammung getilgt. Dennoch ließen die rosa Lippen und die kecke Nase etwas von dieser Abstammung erkennen, auch eine gewisse verspielte Lebhaftigkeit und ein typisch irischer Ausdruck anmaßender Selbstgefälligkeit, die immer wieder in der Cherokeesen-Maske aufstiegen und sie völlig beherrschten, wenn er die Gitarre in die Hand nahm und sang.“³¹⁶

Auch abgesehen von den detailreichen Beschreibungen der Charaktere zeigt Capote ein Auge für treffende symbolträchtige Inszenierungen. Wie z.B. bei der Skizzierung von Garden City:

„Jeder, der per Bahn oder mit dem Auto von Küste zu Küste quer durch Amerika gereist ist, wird dabei wahrscheinlich durch Garden City gekommen sein, aber es ist anzunehmen, dass die meisten Reisenden sich kaum daran erinnern werden. Garden City wird ihnen als eine weitere der vielen kleinen Städte im Mittleren Westen der Vereinigten Staaten vorgekommen sein.“³¹⁷

Ein weiteres „device“, das Capote, neben der detaillierten Beschreibung von Charakteren und Orten zur Anwendung bringt, ist die, wie Tom Wolfe es nennt, „dramatic scene“³¹⁸.

Mittels der dramatischen Inszenierung der Handlung, Capote springt zu diesem Zweck wenn nötig in der Zeit, schafft er es den Leser näher an die Geschichte heranzuführen. Er vermeidet dabei wertende Aussagen, einzig die Komposition der Szenen spricht für sich.

So zeichnet er z.B. die Vorgeschichte der beiden Täter sowie auch ihrer Opfer Stück für Stück nach. Passend dazu das Beispiel von Perry Smith, den er, wie zuvor bereits angeführt, anfangs anhand seines Aussehens und seiner Vorliebe für Musik einführt und später durch die Beschreibung seiner Kindheit, seine Zeit beim Militär und den folgenden Jahren im Gefängnis sowie seine fortwährende Einbildung er wäre ein Bühnenstar, weiter ausbaut:

„Perry hatte die Gitarre genommen und sich in eine glückliche Stimme gesungen. Er hatte ein Repertoire von an die zweihundert Hymnen und Balladen [...]. Außer Gitarre konnte er noch Akkordeon, Banjo und Xylophon spielen. Eine seiner theatralischen

³¹⁶ Capote (2006), S. 27.

³¹⁷ ebd. S. 50f.

³¹⁸ Siehe Kapitel 2.8.4

Lieblingsphantasien war die „Ein-Mann-Symphonie“, die er unter seinem Bühnennamen Perry O’Parsons aufführte.“³¹⁹

Capote zeichnet durch solche detaillierten Schilderungen nicht bloß die Figur eines Mörders nach, viel mehr zeigt er die Facetten des Menschen, der sich hinter dem Namen Perry Smith verbirgt, auf und liefert obendrein noch eine plausible Hintergrundgeschichte, die sich wie ein Roter Faden bis zum Tag des Verbrechens hinzieht.

Auch Elemente wie einzelne innere Monologe („interior monologue“³²⁰) lassen auf die Gefühlswelt der Täter schließen. So beginnt z.B. Hickock nach der Aussage von Smith über die Morde: „Ich glaube, irgendetwas stimmt mit uns nicht. Ich meine, das was wir getan haben.“³²¹ sich innerlich darüber zu ärgern, was Smith gesagt hatte: „[...] Was zum Teufel, quatschte Perry da? Konnte er nicht die Schnauze halten? Was sollte das? Immer wieder auf diese verdammte Geschichte zu kommen. Es war zum Kotzen. Schließlich waren sie sich doch einig geworden, nicht mehr darüber zu sprechen. Sie hatten es hinter sich, und damit basta.“³²²

Dadurch offenbaren sich weitere Mosaiksteine des Innenlebens von Hickock und Smith, die im Laufe der Zeit bis zur Hinrichtung jeweils unterschiedlich mit der Situation und den Hintergründen umgehen.

Abgesehen von diesen psychologischen Offenbarungen, zeigt Capote auch ab und an seine Vorliebe für kunstreiche Symbolik. So z.B. zu Anfang eines Kapitels, als er mittels „Falken, die blendend am Himmel kreisten“³²³, den Tod eines Hundes vorwegnimmt, den Hickock mit den Worten: „Junge, haben wir den zermatscht“³²⁴, kommentierte.

Ebenso in der Szene als er Deweys Fahrt mit dem Gefangenen Smith durch Arizona Richtung Kansas schildert: „Zwei Wagen jagen mit hoher Geschwindigkeit hintereinander auf der Überlandstraße von Arizona, durch eine Landschaft, die von Artanisia-Stauden beherrscht wird – das flache Land der Falken und Klapperschlangen und der hohen, rötlich

³¹⁹ Capote (2006), S. 72.

³²⁰ Siehe Kapitel 2.8.4

³²¹ ebd. S. 152.

³²² ebd. S. 153.

³²³ ebd. S. 155.

³²⁴ ebd. S. 159.

aufragenden Felsen³²⁵ dessen Zäune geschmückt sind mit den „Kadavern der erschossenen Präriewölfe“³²⁶. Kurz danach wird Smith das von den ihn begleitenden Polizisten prognostizierte Schicksal offenbart.

Neben der starken Symbolik sind in „In Cold Blood“ auch zahlreiche Dialoge enthalten, die dem Werk eine literarische Note verleihen. Darunter auch jene der Verhöre von Hickock und Smith, die Capote detailliert wiedergibt:

„Es wird ihnen doch klar sein, dass wir nicht den ganzen Weg nach Nevada gemacht haben, bloß um uns mit einem Paar windiger Trickbetrüger zu unterhalten. [...] Oder meine sie etwa doch, Dick? (KBI-Ermittler Nye) – Was? (Richard E. Hickock) – Dass wir eine Fahrt unternommen haben, um über ein paar Schecks zu reden? – Ich wüsste nicht weshalb sonst. – [...] Sagen sie, Dick, haben sie je von dem Mordfall Clutter gehört? [...] – Uha. Jetzt machen sie aber mal nen Punkt. Ich bin kein gottverdammter Mörder. – Die Frage lautete [...] ob sie jemals etwas von dem Mordfall Clutter gehört haben. – Ich hab vielleicht mal was darüber gelesen. Ein gemeines widerliches Verbrechen. Hundsgemein und feige. – Und fast vollkommen. [...]“³²⁷

bzw.

„Hören sie gut zu, Perry. Mr. Duntz wird ihnen nämlich jetzt sagen, wo Sie wirklich waren in jener Sonntagabendnacht, und was sie da gemacht haben. (KBI-Ermittler Dewey) – Sie haben die Familie Clutter ermordet. [...] Sie waren in Holcomb, Kansas. Im Haus von Mr. Herbert W. Clutter. Und bevor sie das Haus verließen, haben sie alle die darin waren, umgebracht. (KBI-Ermittler Duntz) – Nein, niemals. Ich nicht. (Perry Smith) – Was nicht? – Ich kenne niemanden mit dem Namen Clutter. – Wir haben einen lebenden Zeugen, Perry. Einen Mann, den ihr Burschen übersehen habt.[...]“³²⁸

Mittels eines Dialoges zweier Reporter versinnbildlicht er wohl auch seine eigene Meinung über den Prozess und sein Urteil:

„[...] brutal und an die niedrigsten Instinkte appellierend. (Reporter aus Oklahoma) – Er hat nur die Wahrheit gesagt. Die Wahrheit kann manchmal brutal sein, meinen sie nicht? (Reporter des Kansas City Star) – Aber er brauchte doch nicht so hart zuzuschlagen. Das ist unfair? – Was ist unfair? – Der ganze Prozess. Die Burschen

³²⁵ Capote (2006), S. 322.

³²⁶ ebd. S. 323.

³²⁷ ebd. S. 310f.

³²⁸ ebd. S. 314.

hatten doch nicht die geringste Chance. – Und Nancy Clutter? Eine feine Chance haben sie der gegeben? – Perry Smith. Mein Gott. Er hat so ein armseliges Leben hinter sich-... – Manch einer könnte von sich genau solche rührseligen Geschichten erzählen. Ich auch. Ich trinke vielleicht zu viel, aber deswegen hab ich doch, verdammt noch mal, keine vier Leute kaltblütig umgebracht. – Und wie ist das, wenn sie jetzt die Burschen hängen? Ist das nicht genauso kaltblütig?“³²⁹

Wie Capote selbst erwähnt, konnte er sich als Person heraushalten, doch die Wahl des Materials lässt immer noch einen Blick auf den Autor zu. Das vorhergehende Beispiel belegt dies sehr deutlich.

Dass Capote eine filmische Inszenierung im Sinne hatte, beweist die Abblende am Ende von „In Cold Blood“. In der letzten Szene unterhält sich Nancy Clutters beste Freundin Sue mit Herbert Clutters Freund, dem KBI-Chefermittler Alvin Dewey am Grab der Clutters:

„[...] Ich habe mich gefreut, dass wir uns mal wiedergesehen haben, Mr. Dewey. – Ich auch. Und alles Gute, rief er ihr nach, als sie jetzt mit flatterndem, hell schimmernden Haar den Pfad hinunterlief – eine junge Frau, wie Nancy es jetzt auch gewesen wäre. Dann wandte er sich, um nach Hause zu gehen, tauchte in den Schatten der Bäume ein und ließ hinter sich den weiten Himmel und das Gewisper des Windes im windbewegten Weizen.“³³⁰

Die wechselnden Erzählperspektiven, wie in den vorhergehenden Zitaten angeführt, sind ein weiteres Kriterium die „In Cold Blood“ als Werk des „Literary Journalism“ ausweisen.

Betrachtet man „In Cold Blood“ als ein Ganzes und setzt es in Bezug zu Capotes vorhergehenden literarisch-journalistischen Werken so stellt man fest, dass er seine Techniken und Erzählformen konsequent weiterentwickelt und seine Art zu Erzählen verfeinert hat.

Aus zeitgeistiger Sicht ist „In Cold Blood“ ein Meilenstein, denn Capote schildert in diesem Werk exakt jenen gesellschaftlichen Kampf, der zum Zeitpunkt des Erscheinens in den USA tobt. Den Kampf der „Alten Werte“, die Clutters stehen in Capotes Werk für den Amerikanischen Traum, während Hickock und Smith jenes Amerika symbolisieren, das aufbegehrt, Unruhe stiftet und zudem undurchschaubar bleibt.

³²⁹ Capote (2006), S. 426.

³³⁰ ebd. S. 479.

Aus medialer Sicht leitet Capote 1965 mit dem Erscheinen von „In Cold Blood“, gemeinsam mit Tom Wolfe, dessen Werk „The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby“ ebenfalls 1965 veröffentlicht wird, die dritte und letzte Epoche des Literarischen Journalismus in den USA ein, die Ära des „New Journalism“.

3.5 1966 - 1975: Die Zeit nach „In Cold Blood“ - Eine Dürreperiode

3.5.1 - Historische Hintergründe

1966, Lyndon B. Johnson war Präsident der USA, in Vietnam herrschte immer noch Krieg und auf den Straßen Amerikas sammelten sich die Bürger zum Protest („Civil Rights Movement“).

Martin Luther King, dem 1964 der Friedensnobelpreis verliehen wurde, predigte auch weiterhin gegen den Krieg in Vietnam und für eine größere Unterstützung der Armen durch den Staat sowie die Gleichbehandlung der „schwarzen“ Bevölkerung. Im April 1968 wurde er ermordet, das „Civil Rights Movement“ verlor dadurch seinen Anführer und maßgeblich an Durchsetzungskraft.³³¹

Im gleichen Jahr wurde auch der Bruder JFK's und demokratische Präsidentschaftskandidat Robert Kennedy ermordet.

Im darauffolgenden Jahr wurde der Republikaner Richard M. Nixon Präsident der USA. Sein Ziel war der schrittweise Rückzug der US-Armee aus Vietnam. Im März 1973 war dieses Vorhaben beendet. Die Amerikaner hatten den Krieg verloren.

1972 wurde auf Wunsch Präsident Nixons das Washingtoner Wahlkampfbüro der Demokraten durchsucht. Der Vorfall als ging als „Watergate-Skandal“ in die Geschichte ein und beendete im August 1974 die Präsidentschaft von Richard Nixon.³³²

Gerald Ford, der erste nichtgewählte Präsident der USA, wurde 1975 sein Nachfolger.³³³

3.5.2 – Publizistisches Umfeld

Die Zeit von 1965, das Jahr gilt als das Geburtsjahr dieser Ära, bis 1974/75 wird von Theoretikern wie Connery oder Sims als die Phase des „New Journalism“ bezeichnet. Sie reiht sich als dritte und letzte Epoche in die „major periods of the form“ des „Literary Journalism“ ein.³³⁴

³³¹ Adams (2000), S. 101f.

³³² ebd. S. 108.

³³³ ebd. S. 108.

³³⁴ Vgl.: Connery (1992), S. XII-XIII.

In dieser Zeit entstehen für den „Literary Journalism“ maßgebliche Publikationen wie das „Rolling Stone Magazine“ (1967), „New York“ (1968) oder Andy Warhols „Interview“ (1969).

Wie John J. Pauly es formuliert, spricht der „Literary Journalism“ dieser Ära für „a social movement that aimed to transform not just the styles of nonfiction writing, but the very institutions through which society produced and consumed stories about itself. For friend and foe alike, the new nonfiction’s revolt into style often carried political meanings.“³³⁵

Neben gesellschaftlichen Indizien war in dieser Phase auch die, aufgrund der stärker werdenden Konkurrenz durch das Fernsehen, finanziell missliche Lage vieler Magazine wie z.B. von „Esquire“ oder „Harper’s“, die den jungen Journalisten in dieser Folge mehr Freiheiten in der Textproduktion zugestanden, ein Grund für das Aufkommen des „New Journalism“.³³⁶

Ein weiterer Grund war das Aufkommen der „Underground Press“, wie z.B. des „Berkeley Barb“ oder des „Boston Avatar“, die durch ihre offene Opposition zu den „official versions“ der „distrustful news“ und ihre alternative Berichterstattung eine breite Masse der Jugendlichen ansprachen³³⁷ und dem „New Journalism“ somit ein zusätzliches Sprachrohr verliehen.

Zu den Meilensteinen dieser Ära gehören neben dem bereits im vorhergehenden Kapitel³³⁸ erwähnten „In Cold Blood“ (1965/66) von Truman Capote und Tom Wolfes Essaysammlung „The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby“ (1965), auch Werke wie Norman Mailers „The Armies of the Night“ (1968), Joan Didions „Slouching Towards Bethlehem“ (1968), Gay Taleses „Honor Thy Father“ (1971) und Hunter S. Thompsons „Fear and Loathing in Las Vegas“ (1971).

3.5.3 – Biographische und Literarische Entwicklung

Mit dem Erscheinen von „In Cold Blood“ hatte sich Capote ein neuer Abschnitt seines Lebens eröffnet.

Sein nach dem Erfolg von „Breakfast at Tiffany’s“ bereits beträchtlicher Ruhm hatte sich mit dem Erscheinen von „In Cold Blood“ noch

³³⁵ Pauly, John J. In: Sims (1990), S. 116.

³³⁶ Vgl.: Hollowell (1977), S. 38f.

³³⁷ Vgl.: ebd. S. 38f.

³³⁸ Siehe Kapitel 3.4.3.1 & 3.4.3.2

vervielfacht. Im Frühjahr 1966 erschienen alleine zwölf Artikel in überregionalen Zeitschriften über ihn, hinzukamen zwei halbstündige Fernsehsendungen sowie zahllose Radiosendungen und Zeitungsartikel. Sein Bild prangte auf den Titelseiten von „Newsweek“, „Saturday Review“, „Book Week“ und „New York Times Book Review“.³³⁹

Gemäß eines Artikels im „Playboy“ verdiente er mit „In Cold Blood“ bis 1968 mehr als drei Millionen Dollar.³⁴⁰

Doch auch die öffentliche Wahrnehmung seiner Arbeit hatte sich verändert. So musste er sich in dieser Zeit mit einer kritischen Diskussion auseinandersetzen, die, die USA seit der letzten Ära des „Literary Journalism“ nicht mehr erlebt hatte. Aus allen Teilen der Vereinigten Staaten meldeten sich Kritiker zu Wort, viele mit lobenden, doch auch mit harschen Worten.

Speziell die Aussage Capotes er habe mit „In Cold Blood“ eine neue Form des Romans, den „Nonfiction Novel“, erschaffen, stieß in Expertenkreisen auf Unverständnis.

Dass Capote mit „In Cold Blood“ vielleicht nichts „Neues“ aber möglicherweise etwas „Richtungsweisendes“ geschaffen hatte, bringt Jimmy Breslin im „Herald Tribune“ auf den Punkt: „Das Wichtige [an „In Cold Blood“] ist, dass es sich für eine ganze Weile auf die Art von gedruckten Texten auswirken könnte, die Sie zu lesen bekommen werden. Dieser Capote tritt mit prallem, objektivem, schrecklichen Realismus auf den Plan. Und plötzlich wollen sie gar nichts anderes mehr lesen.“³⁴¹

Das wohl bekannteste Werk, das „In Cold Blood“ nachempfunden ist, erschien 1979 unter dem Namen „The Executioner’s Song“ und stammte von Norman Mailer.

Capote nutzte seinen neu erwirtschafteten Vermögen unter anderem dazu um die, wie die Washington Post sie betitelte, „Party des Jahrhunderts“³⁴² zu veranstalten. Sie sollte als „Black and White-Ball“ in die New Yorker Geschichte eingehen.

³³⁹ Clarke (1990), S. 468.

³⁴⁰ Vgl.: Playboy Interview: Truman Capote (Playboy 15, March 1968). In: Inge (1987), S. 111.

³⁴¹ Breslin, Jimmy (1966). In: Clarke (1990), S. 472.

³⁴² Vgl.: Clarke (1990), S. 486.

Ende 1966 erschien die erste Verfilmung von „In Cold Blood“. Sie stellte Capote nur mäßig zufrieden, denn der Regisseur Richard Brooks hatte selbstständig eine weitere Figur eingeführt, die in Anlehnung an die griechische Tragödie als „Chor“ fungierte. Capote kommentierte diese Neuerung wie folgt: „Die Einführung des Reporters [...] war nicht sinnvoll. Es ist auch nicht genug über die Familie Clutter enthalten. Das Buch handelt vom Leben von sechs Menschen, nicht von zwei, und es ist ruiniert, wenn man sich so sehr auf Perry und Dick konzentriert.“

Doch der Film war an den Kinokassen trotz Capotes Kritik erfolgreich und konnte kurz darauf sogar vier Oscar-Nominierungen verbuchen.

Obwohl Capote die öffentliche Aufmerksamkeit und die mit ihnen verbundenen Privilegien und Vergünstigungen genoss, war er innerlich schwer angeschlagen:

„Niemand konnte je ermessen, was mich „In Cold Blood“ gekostet hat. [...] Es hat mich fast umgebracht. Ich glaube, es hat mich in gewisser Weise sogar tatsächlich umgebracht. Bevor ich damit anfang, war ich ein stabiler Mensch gewesen, vergleichsweise gesprochen. Danach ist etwas mit mir geschehen. Ich kann einfach nicht vergessen, insbesondere die Hinrichtung am Ende. Schrecklich!“³⁴³

Was Trumans Depression noch verstärkte, waren die Zweifel, ob sich die Opfer für das Buch gelohnt hatten. Geld und Beifall waren ihm zwar im Übermaß zuteil geworden, aber es blieb ihm das vorenthalten, was er sich vielleicht am sehnlichsten wünschte, die Anerkennung des literarischen Establishments.³⁴⁴

So gingen 1967 sowohl der „Pulitzer-Preis“ als auch der „National Book-Award“ an andere Autoren, namentlich David Brion Davis und Justin Kaplan.

1967 war auch das Jahr in dem er Titel und Thema seines „Meisterwerkes“, dem, wie er selbst nannte, amerikanischen Äquivalent zu Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, präsentierte: „Answered Prayers“ („Erhörte Gebete“). Es sollte ein „Roman à clef“ („Schlüsselroman“) über die Reichen Amerikas werden.

Bereits vor der Veröffentlichung hatte ihm Random House einen 25 000 Dollar Vorschuss für das Buch gezahlt, für weitere 350 000 Dollar hatte

³⁴³ Capote, Truman. In: Clarke (1990), S. 514.

³⁴⁴ Vgl.: ebd. S. 514.

sich Twentieth Century Fox die Filmrechte gesichert. Alles was jetzt noch tun war, war 60 000 Worte zu schreiben, was in etwa der Länge eines 250-seitigen Romans entspricht.³⁴⁵

1968 ist das Jahr als Martin Luther King erschossen wurde, Capote trat zum ersten Mal in Johnny Carsons „Tonight-Show auf, wo er anmerkte, dass King, später fügte er auch noch John und Robert Kennedy hinzu, Teil einer raffinierten Verschwörung geworden wären. Diese letztlich nicht belegbaren Äußerungen fügten seinem durch „In Cold Blood“ erworbenen Ruf als Kriminalsachverständiger einen beträchtlichen Schaden zu.³⁴⁶

Im selben Jahr veröffentlichte Capote auch sein bis 1975 letztes Stück Prosa: „The Thanksgiving Visitor“ („Chrysanthemen sind wie Löwen“).

1969, „Answered Prayers“ war immer noch nicht vollendet, erhielt er von Random House bereits den nächsten Vorschuss. Dieser brachte Capote 750 000 Dollar ein und sollte Random House seine nächsten drei Bücher sichern. Die Veröffentlichung von „Answered Prayers“ wurde zudem auf den 1. Januar 1971 verschoben.³⁴⁷

Doch auch am 1. Januar 1971 hatte Capote seinen „Roman à clef“ immer noch nicht fertiggestellt und so musste er die Anzahlung von Twentieth Century Fox, über 200 000 Dollar, zurückbezahlen.

1972 sollte er für das „Rolling Stone Magazine“ eine Reportage über die Nordamerika-Tournee der Rolling Stones verfassen. Genauso wie 1956 die Geschichte über „Porgy and Bess in der Sowjetunion“ sollte diese Reportage als Buch veröffentlicht werden und das 1970er Gegenstück zu „The Muses Are Heard“ werden, nur mit etwas mehr „Hard-Rock-Beat“.³⁴⁸

Capote kam nie über ein paar Seiten hinaus. Die gesamte Tournee erschien ihm zu kühl und zu effizient inszeniert.

„Da es nichts herauszufinden gab“, erklärte Capote später in einem Interview, machte es mir einfach keinen Spaß, darüber zu schreiben. [Und], dass er, wenn er fünfundzwanzig Jahre jünger gewesen wäre – und nicht bereits einen Bericht über eine musikalische Tournee verfasst hätte –, vielleicht doch Gefallen daran gefunden hätte.“ Aber warum,

³⁴⁵ Vgl.: Clarke (1990), S. 525.

³⁴⁶ Vgl.: ebd. 529-532.

³⁴⁷ Vgl.: ebd. S. 534.

³⁴⁸ Vgl.: ebd. S. 569.

fragte er, „sollte er sich auf ein Spiel einlassen, das ich schon einmal gespielt hatte?“³⁴⁹ Die geplante Reportage verlief im Sand.

1973 erschien dann mit „A Dogs Bark“ („Die Hunde Bellen“) eine Zusammenstellung von Capotes Reisereportagen, Porträts und Kurzgeschichten früherer Tage, inklusive eines Selbstporträts³⁵⁰.

1974 pendelte er fast zwölf Monate lang zwischen Kalifornien, Mexiko, New Orleans, Florida und New York, ohne jedoch bei „Answered Prayers“ wesentlich voranzukommen.

Im Februar 1975 verbrachte Capote seine Zeit in Key West um eine Geschichte zu vollenden, die er zwei Monate zuvor der Zeitschrift „Esquire“ versprochen hatte. Es handelte sich dabei nicht nur um das erste neue Stück Prosa seit 1968 sondern auch um das erste Kapitel von „Answered Prayers“ – „Mojave“,³⁵¹ das jedoch erst posthum als Buch veröffentlicht wurde.³⁵²

Capotes literarische Dürreperiode war zu Ende.

³⁴⁹ Clarke (1990), S. 570.

³⁵⁰ In diesem „Selbstporträt“ interviewt sich Capote selbst.

³⁵¹ Vgl.: ebd. S. 587.

³⁵² Das Werk „Answered Prayers“, das nur die veröffentlichten Kapitel beinhaltete, darunter „Mojave“, erschien 1987.

3.6 1975 - 1984: Ein letztes Aufbäumen vor dem Abgesang - „Handcarved Coffins“

3.6.1 - Historische Hintergründe

1975, Gerald Ford hatte das Amt von Richard Nixon als Präsident der USA übernommen. Der Krieg in Vietnam war offiziell beendet und die Forderungen des „Civil Rights Movement“ hatten, trotz der Verluste ihrer wichtigsten Fürsprecher Martin Luther King und Robert Kennedy, zu einem Umdenken in der amerikanischen Gesellschaft geführt. Die Unruhen im Land hatten sich gelegt.

1977 wurde James „Jimmy“ Carter Präsident der Vereinigten Staaten. Er verfügte 1978, in Folge der „Watergate-Affäre“, dass der „Ethics in Government Act“ verabschiedet wurde, der dafür sorgte, dass das Vertrauen in die Exekutive wieder hergestellt werden würde.³⁵³

1981, nach einem vierjährigen demokratischen Intermezzo, wurde der Republikaner Ronald Reagan zum Präsidenten der USA gewählt. Mit seiner Präsidentschaft sollte die Ära des „Kalten Krieges“ zu Ende gehen.

3.6.2 - Publizistisches Umfeld

Die dritte Phase des „Literary Journalism“ lag in der Mitte der 1970er Jahre in ihren letzten Zügen. Zwar publizierten Magazine wie z.B. der „New Yorker“ weiterhin literarisch-journalistische Artikel doch die Mehrheit der Medien der Nach-„Watergate“-Ära hatten sich wieder dem konservativen Journalismus und somit der objektiven Berichterstattung zugewandt. Die Zeit des gesellschaftlichen Aufruhrs und ihren Ausläufern im Journalismus war zu Ende.

Auch die „Star“-Autoren des „New Journalism“ hatten sich neue Betätigungsfelder gesucht. So verfassten z.B. Tom Wolfe seit Mitte der 1970er Jahre, von wenigen Ausnahmen abgesehen („The Right Stuff“, erschien 1979), ebenso wie Norman Mailer oder Joan Didion Romane.

³⁵³ Vgl.: Adams (2000), S. 109.

3.6.3 - Biographische und Literarische Entwicklung

3.6.3.1 - 1975-1979: „Answered Prayers“ und das letzte Aufbäumen

Capote war, als er am 12. März das erste Kapitel zu „Answered Prayers“, einer literarische Betrachtung der „High Society“ aus der Sicht von Capotes Alter Ego P.B. Jones, „Mojave“, vollendete, derart aufgewühlt, dass er von „Esquires“ Chefredakteur Don Erickson eine sofortige Reaktion forderte. Dieser eilte nach Key West, wo Capote an dem Werk gearbeitet hatte, und drückte nach der Lektüre seine Zufriedenheit aus.³⁵⁴

Im Juni 1975 wurde „Mojave“ unter großem werbetechnischen Aufwand im „Esquire“ veröffentlicht. Es erhielt durchwegs positive Kritiken. Selbst der ansonsten kritische Tennessee Williams lobte Capotes Werk, in dem er diesem attestierte, dass „[...] nie etwas von ihm gelesen [habe], außer möglicherweise „Miriam“, was vergleichbar war.“³⁵⁵

Mit dem Erscheinen des ersten Kapitels von „Answered Prayers“ tilgte Capote eine Last, die er schon seit Mitte der 1950er Jahre mit sich herumschleppt hatte. Ermutigt, durch die große Begeisterung, die ihm entgegenschlug, machte er sich kurz nach der Veröffentlichung von „Mojave“ an das nächste Kapitel seines, wie er es nannte, „Lebenswerkes“.

Nachdem „Mojave“ das zweite, des auf acht Kapitel veranschlagten „Answered Prayers“, war, sollte als nächste Veröffentlichung das erste Kapitel „Unspoiled Monsters“ folgen. Doch er hielt den angepeilten Termin mit „Esquire“ nicht ein und so zog er das fünfte und bereits vollendete Kapitel „*La Côte Basque, 1965*“ vor.

Wie auch in „Mojave“ war der Hauptprotagonist Capotes Alter Ego P.B. Jones und wie auch in „Mojave“ hatte Capote mit Freunden der „High Society“ erlebte Ereignisse eingefügt und diese zum Thema gemacht ohne diesmal jedoch auf die Verschleierung dieser Personen zu achten, sie waren nun für jedermann ersichtlich.

So war es wenig verwunderlich, dass Capote nach der Veröffentlichung von „*La Côte Basque, 1965*“ im Oktober 1975 breite Ablehnung von

³⁵⁴ Vgl.: Clarke (1990), S.587f.

³⁵⁵ Williams, Tennessee (1975). In: ebd. S. 595.

Seiten seiner Freunde des Jet-Sets, die ihm einen Vertrauensbruch vorwarfen, entgegenschlug. Eine der in dem Kapitel erwähnten Damen, Ann Woodward, beging in weiterer Folge sogar Selbstmord.

„Nie zuvor hatte man ein solches Zähneknirschen, so lautes Rufen nach Rache, solche Schreie von Verrat und Empörung vernommen“³⁵⁶, berichtete das Magazin „New York“, als Capote „La Côte Basque, 1965“ auf die Öffentlichkeit losließ.

Überall in Amerika stießen ihm ehemalige Freunde die Türe vor der Nase zu. Capote, das Liebling der „High Society“, war von ihr verstoßen worden.

Capote, der mit diesen für ihn desaströsen Auswirkungen, nicht gerechnet hatte, war am Boden zerstört. „Er war“, so Liz Smith, eine Redakteurin des „New York“ Magazine, die ihn zu den Reaktionen auf „La Côte Basque, 1965“ befragte, „so überrascht und schockiert, wie man sich nur vorstellen kann. [...] Nach „La Côte Basque“ war er nie wieder glücklich.“³⁵⁷

Einem kleinen Kreis von Freunden gestand Capote zutiefst betroffen: „Ich wollte niemanden weh tun. Ich wusste nicht, dass die Geschichte einen solchen Wirbel verursachen würde.“³⁵⁸

Um sich von den Auswirkungen von „La Côte Basque“ abzulenken, nahm Capote eine Rolle in Neil Simons Farce „Murder by Death“ („Eine Leiche zum Dessert“) an, in dem er den Bösewicht spielen sollte. Der Film hatte im Sommer 1976 Premiere.

Kurz davor erschien im Mai im „Esquire“ das dritte und längste Kapitel von „Answered Prayers“: „*Unspoiled Monsters*“. Im folgenden Dezember erschien dann das vierte und schließlich letzte Kapitel „*Kate McCloud*“. Capote sollte in weiterer Folge, trotz zahlreicher anderslautender Beteuerungen, nie wieder ein weiteres Kapitel veröffentlichen.

1983, kurz vor seinem Tod, gestand Capote ein, „dieses Buch zu schreiben ist, als erklimme man einen sehr hohen Sprungturm und blicke auf das kleinwinzige, briefmarkegroße Becken herunter. Die Leiter

³⁵⁶ Smith, Liz (1975). In: Clarke (1990), S. 605.

³⁵⁷ Smith, Liz (1975). In: ebd. S. 607f.

³⁵⁸ Capote, Truman. In: ebd. S. 611.

wieder hinabzuklettern wäre Selbstmord. Das Einzige, was einem übrigbleibt, ist, den Sprung mit Haltung zu wagen.“³⁵⁹

Durch die verheerenden Reaktionen auf „La Côte Basque“ schlitterte Capote in Depressionen und in weiterer Folge in die Alkohol- und Tablettenabhängigkeit. Im Oktober 1977 versuchte er erstmals seine Sucht zu bekämpfen.³⁶⁰

Seine Abhängigkeitsprobleme sollten sich vorerst jedoch nicht bessern. Auf die Frage wie es mit ihm weitergehen würde, antwortete Capote im Juli 1978 unter alkoholischem Einfluss stehend, zu Gast in einer New Yorker Talk-Show, dass er sich „früher oder später umbringen werde.“³⁶¹ Ein Jahr darauf hatte er es doch geschafft, er hatte seine Suchtprobleme hinter sich gelassen. Das Schreiben war ihm dabei eine große Stütze, denn so Capote: „Ich schreibe ununterbrochen und vergesse alles um mich herum.“³⁶²

1979 sollte in dieser Folge das Jahr seines letzten literarischen Aufbäumens werden. In diesem Zeitraum verfasste er zwölf Werke. Darunter die später für sein letztes großes Werk „*Music for Chameleons*“ („Musik für Chamäleons“) namensgebende Kurzgeschichte, die im „New Yorker“ erschien. Zudem noch zehn weitere Werke, darunter zahlreiche Kurzgeschichten und Porträts sowie das Interview-Profil von Bobby Beausoleil, „Then It All Came Down“ („Dann ist es eben passiert“), und die „Nonfiction Novella“ „*Handcarved Coffins*“ („Handgeschnitzte Särge“), sein letztes Werk größeren Umfangs, die allesamt 1979 für Andy Warhols Magazin „Interview“ erschienen.

3.6.3.2 - „Handcarved Coffins“ (1979/80)

Die „First-person News Novella“³⁶³ „Handcarved Coffins“ ist Capotes letztes literarisch-journalistisches Werk.

Darin beschreibt Capote im Zeitraum von 1975 bis 1979 die Suche eines Detectives des State Bureaus, Jake Pepper, nach einem, nie gefassten, Serienkiller, der in einem „kleinen Bundesstaat im Westen“^{364 365} neun

³⁵⁹ Capote, Truman (1983). In: Clarke (1990), S. 637.

³⁶⁰ Vgl.: ebd. S. 650.

³⁶¹ Capote, Truman (1978). In: ebd. S. 661.

³⁶² Capote, Truman (1979). In: ebd. S. 665.

³⁶³ Vgl: Whitby, Gary L. In: Connery (1992), S. 243.

³⁶⁴ Capote (2007), S. 727.

³⁶⁵ Gemäß „Clarke (1990), S. 666.“ handelt es sich dabei um Nebraska

Morde verübt. Jedem seiner Opfer hatte der Mörder zuvor einen kleinen handgeschnitzten Sarg inklusive eines Fotos des Empfängers zugesandt. Jedes der Opfer kam Wochen bis Monate danach auf die unterschiedlichsten Arten zu Tode.

Pepper, ein, von Capote aus mehreren beteiligten Personen zusammengesetzter, „composite character“³⁶⁶, ist während der gesamten Erzählung davon überzeugt den Killer bereits gefunden zu haben, einen reichen Rancher namens Robert Quinn, den er aber bis zuletzt nicht überführen kann.

Capote schildert die Erlebnisse im Gegensatz zu „In Cold Blood“ aus der „Ich-Perspektive“. Die Reportage erinnert in vielerlei Hinsicht an die Form eines Drehbuchs. Capote erzählt die Geschichte in Dialogform und ergänzt zwischen den langen Dialogen Details und führt in präziser Form die Umstände und Hintergründe der Handlung aus. So z.B. gleich zu Anfangs:

„Jake: Wo sollen wir anfangen? – TC: Am besten am Anfang. – Jake: Schauen sie mal hinten in meinem Schreibtisch nach, die unterste Schublade. Sehen Sie die kleine Schachtel? Nur zu, machen Sie sie auf. (In der Schachtel befand sich ein Sarg im Miniaturformat, ein schönes Stück, aus leichtem Balsaholz geschnitzt. Der Sarg war schmucklos, aber der Deckel war mit kleinen Scharnieren versehen, und wenn man ihn aufmachte, sah man, dass der Sarg mitnichten leer war. Er enthielt ein Foto, einen Schnappschuss von zwei Leuten mittleren Alters: ein Mann und eine Frau, die gerade eine Straße überqueren. Das Bild war nicht gestellt, und man hatte unwillkürlich den Eindruck, die beiden seien heimlich fotografiert worden.) Wenn Sie so wollen, fing alles mit diesem kleinen Sarg an.“³⁶⁷

Er folgt dabei einem chronologischen Roten Faden, der in szenischen Abfolgen die Handlung vorantreibt.

Capote verzichtet in den Schilderungen nicht auf die schon aus seinen Vorgängerwerken bekannten Charakterzeichnungen, die präzisen Landschaftsdetails und den Einsatz von Inneren Monologen. So schilderte er den ersten Eindruck des Hauptverdächtigen Robert Quinn wie folgt:

³⁶⁶ Siehe Kapitel 2.8.4

³⁶⁷ Capote (2007), S. 729f.

„Er trug hochhackige Cowboystiefel, doch selbst ohne maß er über einen Meter achtzig, sieht man von den hängenden Schultern ab und der halb gebeugten Haltung, in der er sich uns präsentierte. Er hatte lange, affenartige Arme, die Hände baumelten in Kniehöhe, und seine Finger waren lang, sehr beweglich und wirkten seltsam aristokratisch. [...] Quinns Gesicht war breit, aber abgezehrt, mit hohlen, sonnengegerbten Wangen. Das Gesicht eines mittelalterlichen Bauern hinter dem Pflug und beladen mit allen Beschwernissen der Welt. Andererseits war Quinn keine dumpfe Elendsgestalt, seine professorenhafte Drahtbrille und die grauen Augen hinter den dicken Linsen verrieten ihn. [...] Er war Idealist und ehrgeizig. Er hatte sich klare Ziele gesteckt. Und diese Ziele waren sein Kreuz, seine Religion, seine Identität. [...] ein Fanatiker.“³⁶⁸

Ebenso wie in seinem Meisterwerk von 1965 greift Capote zum Mittel des „inneren Monologes“ um den Leser weiter an das Erlebte, in diesem Fall das Nachempfinden des ersten Mordes, heranzuführen:

„[...] In meiner Vorstellung jedoch war das Geheul des Windes nur ein Lüftchen im Vergleich zum (sic!) jenem entsetzlichen Rasseln und Zischen der Schlangen. Ich sah den Wagen in der glühenden Sonne, das tödliche Knäuel dieser Schlangen. Ich sah Menschenköpfe, die durch das Gift grünlich anschwellen. Dann horchte ich wieder nur auf den Wind, der dieses Bild aus meinem Kopf fegte.“³⁶⁹

Auch die für Capote übliche Symbolik kommt in „Handcarved Coffins“ zum Zuge. So z.B. im letzten Absatz der Erzählung, in dem er Quinn in einer „göttlichen“ Pose im Fluss, dem Dreh- und Angelpunkt der Geschichte, stehend, zum vermeintlichen Mörder hochstilisiert:

„[...] „Zum Teufel mit ihm, am Ende glaubte [Jake Pepper] sogar, ich hätte die arme Addie Mason ertränkt!“ Er lachte zwar, aber seine Miene verfinsterte sich. „Also meiner Meinung nach war es die Hand Gottes.“ Er hob die Hand, und zwischen seinen gespreizten Fingern wand sich der Fluss wie ein dunkles Band. „Es war Gottes Werk. Sein Wille.““³⁷⁰

„Handcarved Coffins“ besticht, wie auch schon „In Cold Blood“, durch seine psychologische Analytik. Capote versteht es mittels der erwähnten Stilmittel sowie authentischen Details wie Briefen, Beweisfotos oder Laborberichten eine realistische Atmosphäre aufzubauen.

³⁶⁸ Capote (2007), S. 783f.

³⁶⁹ ebd. S. 731.

³⁷⁰ ebd. S. 832.

Capotes letztes literarisch-journalistisches Werk ist jenen der Ära des „New Journalism“ trotz seines Erscheinens, dass etwa fünf Jahre nach dem Ende dieser Ära geschah, das wahrscheinlich verbundenste, da es wie auch die Werke Wolfes oder Thompsons, in der ersten Person verfasst ist und zudem bereitwillig versucht, die Emotionen der Protagonisten nachzuempfinden und die eigene Meinung einzubringen. Capote bezeichnete „Handcarved Coffins“ als „eine Destillation all dessen, was ich über Schreiben weiß: das Schreiben von Kurzgeschichten, von Drehbüchern, den Journalismus – alles.“³⁷¹

3.6.3.3 - 1980-1984: Ein Abgesang – Capotes Ende

Anfang 1980 erschien mit „Music for Chameleons“ sein vorletztes und wohl letztes wichtiges zu seinen Lebzeiten in Buchform veröffentlichtes Werk.³⁷²

Es ist eine Zusammenstellung von Capotes zuletzt erschienenen Werken, darunter ein Porträt von Marilyn Monroe, das Interview-Profil von Bobby Beausoleil, einigen Kurzgeschichten sowie eben auch der „Nonfiction Novella“ „Handcarved Coffins“.

Sein Lebenswerk „Answered Prayers“ war im folgenden Jahr immer noch nicht fertiggestellt und wie sich später herausstellte hatte es auch keine weiteren Kapitel gegeben an den Capote arbeitete oder die er gar zu veröffentlichen gedachte. Wie er 1981 selbst verkündete, war es ihm „[...] nicht mehr so wichtig.“³⁷³

Ein anderer Grund, der ihn vom Schreiben fernhielt, dürfte auch die wiederkehrende Alkoholsucht gewesen sein. Den erneuten Griff zur Flasche rechtfertigte Capote mit: Ich trinke, weil es das einzige Mittel ist, es überhaupt auszuhalten.³⁷⁴ Später kamen erneut auch noch andere Drogen hinzu.

Im August 1981 hatte Capote einen epileptischen Anfall, der ihn an den Rand des Ablebens führte: „Wenn ich zwei Sekunden länger tot gewesen wäre“, so Capote, „hätte es kein Zurück mehr gegeben.“³⁷⁵

³⁷¹ Capote, Truman. In: Clarke (1990), S. 666.

³⁷² 1983 erschien noch „One Holiday“, eine Kurzgeschichte, als Geschenkbuch.

³⁷³ Capote, Truman (1981). In: Clarke (1990), S. 677.

³⁷⁴ Capote, Truman (1981). In: ebd. S. 678.

³⁷⁵ Capote, Truman (1981). In: ebd. S. 688.

In den folgenden beiden Jahre verschlechterte sich sein Gesundheitszustand rapide. Als er am 23. August 1984 in Los Angeles eintraf, war dieser schon besorgniserregend. Capote konnte sich nur noch unter starken Medikamenten aufrecht halten.

Eine Medikamenten-Überdosis war es dann auch, die seinem Leben am 24. August 1984 ein Ende setzte. Unbeabsichtigt oder nicht, das wurde nie abschließend geklärt.

Truman Capote war zum Zeitpunkt seines Todes 59 Jahre alt.

Der Untertitel dieser Arbeit lautet **„Grenzgänger zwischen Literatur und Journalismus“**.

Blickt man auf die Lebensgeschichte Truman Capotes und untersucht im Zuge dessen die Werke, die Capote in seiner Zeit als Autor, ich wähle hier den Zeitraum von **1943**, dem Erscheinungsjahr seines ersten Werkes „The Walls Are Cold“, **bis 1983**, das Jahr in dem mit „One Christmas“ sein letztes zu Lebzeiten in Buchform veröffentlichtes Werk publiziert wird, verfasst hat, so eröffnen sich Trennlinien in seiner Werksliste.

Truman Capote existiert aus diesem Blickwinkel auf zwei Ebenen: als **Autor von literarischen sowie auch von journalistischen Werken**.

Capote agiert als „Schriftsteller“ in der Form der Epik, sowie bei der Umsetzung seiner Werke „The Grass Harp“ und „The House of Flowers“ für das Theater, wie auch beim Verfassen von Drehbüchern für den Film, wie z.B. bei „Beat the Devil“, im Umfeld des Dramas. Capote verfasst jedoch nie Werke der Lyrik.

Seine literarischen Werke, die als solche nie an ein publizistisches Medium gebunden sind und in dieser Eigenschaft sowohl als Buch (Roman, Novelle oder Kurzgeschichte), Magazinbeitrag (Kurzgeschichte, Novelle, Porträt oder Interview) wie auch als Drehbuch (Film und Theater) erscheinen, sind im Zuge dessen, fiktional und mehrdeutig. Die kritische Auseinandersetzung mit z.B. „Other Voices, Other Rooms“ belegt das.

Capote ist beim Verfassen seiner literarischen Werke an keine objektiven Kriterien, wie z.B. die Nachvollziehbarkeit der im Werk dargelegten Darstellungen, gebunden. Erkennbar ist dieses Merkmal anhand der fiktionalen Handlungsorte und Figuren in seinen Romanen.

Die Kunstfertigkeit der literarischen Werke steht bei Capote im Vordergrund. Capotes Werke unterliegen als Werke der Literatur keine strikten Konventionen und sind daher journalistischen Kriterien wie (z.B.) Nachrichtenfaktoren nicht unterworfen.

Mittels „Brand Name“ werden seine literarischen Werke im Kanon der Literatur positioniert.

Anders verhält es sich bei Capotes journalistischen Werken. Diese unterliegen den Richtlinien des Journalismus. Zudem erfüllen sie im Zuge der objektiven Berichterstattung gesellschaftliche Funktionen. So zum Beispiel die Funktion der Informationsvermittlung. Capote der „Journalist“ erfüllt mit seinen journalistischen Werken jedoch auch die Funktion der Unterhaltung und über seine thematische Auseinandersetzung mit Randgruppen der Integration.

Capote verpflichtet sich im Zuge der Recherche zur objektiven Form der Nachvollziehbarkeit seiner Quellen. So lassen sich die Inhalte seiner journalistischen Werke anhand dieser Quellen vergleichen und verifizieren.

Capote greift in seiner journalistischen Form auf zwei Darstellungsarten zurück, die der Reportage und die des Interviews.

Zieht man die beiden dargestellten Herangehensweisen Truman Capotes an die Literatur und das Schreiben zusammen und bündelt sie in einer Form so erhält man das neuartige Grundgerüst des **„Literary Journalism“**.

In der Tradition des „Literary Journalism“ ist Capote Schriftsteller der Übergangsphase zwischen der zweiten und der dritten Ära (ab der Mitte der 1940er Jahre bis zu den 1960ern) sowie der gemäß Connery letzten Phase des „Literary Journalism“, des „New Journalism“, und der nachfolgenden Übergangsphase (ab Mitte der 1970er Jahre).

In diesem Zeitraum lässt sich eine literarisch-journalistische Evolution feststellen.

Diese lässt sich, unter Berücksichtigung der in dieser Arbeit aufgeführten „devices“ und Kriterien des „Literary Journalism“, anhand der kontinuierlichen Zunahme der literarisch-journalistischen Merkmale belegt werden.

So ist **„Local Color“** (1950), der Anfang dieses lebenslangen literarisch-journalistischen Entwicklungsprozesses, eine Sammlung von impressionistischen Reisereportagen, die sich als „Frühwerk“ vor allem durch Capotes geschultes Auge für literarisch arrangierte Details

auszeichnen und trotz ihrer Kürze bereits einen chronologisch linearen Handlungsrahmen aufweisen.

Weiters wendet Capote im Zuge der Reportagen das „device“ der „status details“, die genaue Beschreibung von Habitus, Status, Gesten, Mimik, Verhalten, um die handelnden Personen darzustellen, an. Aber auch Ansätze von „recording dialogue in full“, der Hang zum kompletten Dialog, anstelle von aus dem Zusammenhang gelösten Kurzzitaten, und „the dramatic scene“ sind bereits zu erkennen.

Eine der nächsten Sprossen auf der literarisch-journalistischen Evolutionsleiter Truman Capotes ist sein „Short Comic Nonfiction Novel“ **„The Muses Are Heard“** (1956).

In diesem Werk lassen sich kontinuierliche Fortschritte im Arrangement erkennen. Capote greift in dieser Reportage auf eine szenische Komposition mittels der „dramatic scene“ zurück, bleibt jedoch immer auf der Ebene der chronologischen Linearität.

Capote fügt auch bereits die ersten historischen Fakten ein, die der satirischen Reportage Objektivität verleihen.

Capote baut zudem wie auch schon in „Local Color“ die „devices“ „status details“ und „recording dialogue in full“ ein. Beide erfahren in „The Muses Are Heard“ einen Bedeutungsschub, was zu einem Teil auf die Länge des Werkes zurückzuführen ist, das „Short Comic Nonfiction Novel“ umfasst knapp 160 Seiten, im Gegensatz zu den im Durchschnitt zehn Seiten der neun Reisereportagen aus „Local Color“, und zu einem anderen Teil an der Masse der in dem Werk auftretenden Charaktere liegt.

Capote spielt in „The Muses Are Heard“ bereits mit filmischen Stilmitteln, wie z.B. in der szenischen Einführung der Stadt Warschau.

Capote erweitert sein literarisch-journalistisches Repertoire zudem um den Aspekt der (lautmalerischen) „comichaften“ Darstellung, die, den Werken Tom Wolfes um Jahre vorausgeht.

Ein nächste Schritt in Capotes literarisch-journalistischer Entwicklung ist das Interview **„The Duke in His Domain“** (1957).

Capote konzentriert sich in diesem kunstvoll arrangierten Profil auf die Person von Marlon Brando.

Mittels einer Interviewtechnik, die das Gegenüber im Glauben wiegt selbst das Gespräch voranzutreiben, kehrt er Brandos Seelenleben

literarisch nach Außen. Capote wendethier, wie auch schon in „The Muses Are Heard“, das Verfahren der „immersion“ an.

Capote ist, im Gegensatz zu seinem Werk über die Porgy & Bess-Theatergruppe, nicht mehr Hauptprotagonist sondern wird zum stillen Zuhörer. Er lässt zu diesem Zweck Brando in langen Monologen („interior monologue“, die Präsentation der Gedanken und Gefühle des Charakters) sprechen, die er nur zeitweise durch eine gezielte Frage wieder auf die richtige Bahn lenkt.

Zusätzlich kommen erneut „status details“ und Dialoge zur Anwendung. Obwohl von Capote als „Fingerübung“ titulierte, ist dieses Interview-Profil aufgrund der Vertiefung seiner Charakterzeichnung und der erstmals dezidiert zur Anwendung gelangenden Interviewstrategie ein wichtiger Baustein in Capotes literarisch-journalistischem Schaffenswerk.

Deutlich wird dieser Aspekt in Capotes literarisch-journalistischem Hauptwerk, dem „Nonfiction Novel“ **„In Cold Blood“** (1966).

Capote vereinigt in „In Cold Blood“ alle bereits zur Anwendung gebrachten „devices“ des „Literary Journalism“ („the dramatic scene“, „recording dialogue in full“, „status details“ und „interior monologue“) und erweitert sie durch die Einführung einer wechselnden Perspektive um das Kriterium der „point of view“ sowie das filmische Prinzip der „motion“, das Capote, in Form einer parallelen Erzählstruktur, in einem Großteil der 85 szenisch arrangierten Kapitel zur Anwendung bringt.

„In Cold Blood“ geht eine mehr als fünfjährige Feldrecherche voraus, in der Capote mittels der in „The Duke in His Domain“ angewendeten Interviewtechnik über 4000 Seiten handschriftliches Material über die Protagonisten (Opfer und Täter) zusammenträgt. Dementsprechend hoch ist der Detailgrad des Werkes (sowohl stilistisch als auch faktisch). Capote hält sich als „Ich“-Person, anders als in den vorhergehenden drei literarisch-journalistischen Werken vollständig aus der Erzählung heraus, er erscheint lediglich kurz als namenloser Reporter. Jedoch tritt er als Arrangeur der Fakten zu Tage.

„In Cold Blood“ haftet zudem eine für den „Literary Journalism“ typische Symbolik an. Ähnlich wie auch bereits in seinen Vorgängerwerken nutzt Capote dieses Stilmittel für die Inszenierung der Handlung.

Aber auch die Faktentreue, die Capote durch Polizeiberichte oder Psychologische Gutachten einbringt, sind ein Beleg für den journalistischen Anteil dieses Werkes.

Das letzte literarisch-journalistische Werk Capotes **„Handcarved Coffins“** (1979), erweitert „In Cold Blood“ um das „device“ der „composite characterization“ (die Zusammenfassung einer ganzen sozialen Klasse in eine Person), das letzte noch verbleibende „device“ des „Literary Journalism“.

Capote erzählt die Geschichte dieser „First-person News Novella“, untypisch für ihn, aus einer stark subjektiv gefärbten, „new journalistischen“ Ich-Perspektive.

In „Handcarved Coffins“ führt Capote die filmische Inszenierung zu einem, für seine literarische Karriere, Höhepunkt. Das Werk ist nahezu wie ein Drehbuch aufgebaut.

Doch anders als in „In Cold Blood“ folgt die Handlung in „Handcarved Coffins“ einem chronologischen Roten Faden. Capote selbst definiert sein letztes literarisch-journalistisches Werk als eine „Destillation all dessen, was ich über Schreiben weiß“.

Folgt man der in der Einleitung aufgeworfenen Frage ob Truman Capote ein typischer Protagonist des „New Journalism“ ist, so lässt sich beim Blick auf die historischen, publizistischen und vor allem biographischen Hintergründe erkennen, dass dem nicht so ist.

Ordnet man Capotes literarisch-journalistische Werke in den gängigen Kanon des „Literary Journalism“ ein, so ergeben sich gewisse Unregelmäßigkeiten, die dazu anleiten von dieser Kategorisierung Abstand zu nehmen.

Beginnend mit der Einordnung der Werke Truman Capotes in die Tradition des „Literary Journalism“ ist bereits erkennbar, dass keines seiner Werke in eine der drei Hauptphasen des Literary Journalism“ fällt. So erscheinen „Local Color“ (1950), „The Muses Are Heard“ (1956) und „The Duke in His Domain“ (1957) vor und „Handcarved Coffins“ nach der Ära des „New Journalism“. Sogar das vermeintliche „Vorzweigewerk“ dieser Periode „In Cold Blood“ erscheint mehr durch einen Zufall als durch Kalkül in der Anfangsphase dieser Ära. Ursprünglich war der Hinrichtungstermin der beiden Mörder Smith und Hickock bereits für

1960, der Zeit vor dem Aufkommen des „New Journalism“ vorgesehen. Erst die aufwendigen Berufungsverfahren haben das Erscheinen des Werks in diese, durch Tom Wolfe begründete, Ära gleiten lassen.

Doch auch davon abgesehen lassen sich stichhaltige Kriterien gegen eine Einordnung Capotes in die Riege der Protagonisten des „New Journalism“ anführen.

In etwa durch den Umstand, dass Capote bis auf die Russland-Tournee der Porgy & Bess-Theatergruppe, gänzlich auf die Wahl zeithistorischer Themen verzichtet und vorwiegend Geschehnisse zeitloser Bedeutung verarbeitet hat.

Selbst die Tatsache, dass der Aufschub des Erscheinungstermins und die zu diesem Zeitpunkt zuvor nicht bekannten Umstände dazu geführt haben, dass man „In Cold Blood“ zeitgeistige Nähe, gemeint ist der vorherrschende gesellschaftliche Konflikt, der in „In Cold Blood“ durch Opfer und Täter ausgefochten wird, attestiert, ist letztlich kein valider Beleg für eine gezielte Teilnahme an der Ära des „New Journalism“.

Ein weiterer Fingerzeig ist die Tatsache, dass Capote bereits kurz nach dem Erscheinen von „The Duke in His Domain“, Anfang 1958, Pläne für ein längere Reportage über die dekadente Jugend der Sowjetunion hatte, diese jedoch aus moralischen Gründen bereits im Jahr darauf, mitten im Verfassen dieser Reportage, wieder fallen ließ.

Dass Capote nicht der Moderne folgte sondern seinen eigenen Weg in Bezug auf den „Literary Journalism“ ging, belegt die Episode über die Tour der Rolling Stones zu Ende der Ära des „New Journalism“, in der Capote kurz davor stand eine Neuauflage des „Short Comic Nonfiction Novel“ zu verfassen. Capote verwarf diese Idee, da er, wie er es formulierte: Keine Lust mehr hatte „sich auf ein Spiel ein[zu]lassen, das [er] schon einmal gespielt hatte[.]“³⁷⁶

Capote folgte somit nachweislich anderen Richtlinien als denen von Angebot und Nachfrage.

Capote sah im Journalismus, genauer gesagt im „Literary Journalism“ ein unerforschtes Betätigungsfeld. Das Wiederholen einer Darstellungsform oder das Anpassen an eine zeitgeistige Strömung war für ihn keine Option.

³⁷⁶ Clarke (1990), S. 570.

Capote folgte einem selbstaufgelegten Credo, dass er wie folgt definierte: „Wenn es kein Geheimnis aufzulösen gibt, weder im Thema noch im Stil oder in der Form, dann interessiert es mich nicht. [...] Für mich ist jeder Schritt in der Kunst ein Schritt, ein Geheimnis zu erkunden.“³⁷⁷ „Wenn es für den Künstler kein Geheimnis innerhalb seiner Kunst aufzulösen gibt, hat es keinen Sinn.“³⁷⁸

Vielleicht aus diesem Grund lässt sich in Capotes literarisch-journalistischen Werken eine so deutliche kontinuierliche Evolution festhalten. Capote löst wie er sagen würde: ein Geheimnis nach dem Anderen.

Auch rein stilistisch lässt sich Capote innerhalb des Literary Journalism“ kaum festmachen. Auf der einen Seite prolongiert er mit „Local Color“ den in den 1930er Jahren aufgekommenen „I’ve seen America“-Topos, andererseits greift er mit der schrillen, comichaften Darstellung von „The Muses Are Heard“ der später für Tom Wolfe prägenden Form des „New Journalism“ voraus.

Capote ist somit als eine Figur des „Literary Journalism“ nur schwer festzumachen. Durch die seiner Person eigene literarisch-journalistische Entwicklung, die parallel zu der Entwicklung seiner Prosa abläuft, ist er zeithistorisch nicht eindeutig einzuordnen.

Als sich die USA vom „Literary Journalism“ abwenden, beginnt er in diesem Feld zu experimentieren, doch nicht im Rahmen zeithistorischer Themen, wie es viele Autoren vor ihm getan haben, sondern mittels zeitloser Themen, die seinen Werke das Prädikat „Against the Zeitgeist“ verleihen.

Als seine Entwicklung schließlich in eine neue Ära, die des „New Journalism“, mündet, endet sein literarisch-journalistisches Wirken.

Erst als die „Roaring Sixties“ zu Ende gehen und die USA im Zuge der Watergate-Affäre wieder nach objektiven Journalismus dürstet, publiziert Capote sein „new journalistisches“ Werk.

Um Capotes Verortung an dieser Stelle auf den Punkt zu bringen: Capotes literarisch-journalistische Werke sind zeitungebunden.

³⁷⁷ Capote, Truman (1973). In: Warhol, Andy: Ein Sonntag in New York (Berlin 1993), .S. 52.

³⁷⁸ ebd. S. 50.

Capote kann zwar demzufolge als Wegbereiter des „New Journalism“ angesehen werden, jedoch weniger als dessen Protagonist.

Ebenso wenig war er ein zeitgeistig orientierter Protagonist des „Literary Journalism“.

Truman Capote war eine zeithistorisch und publizistisch ungebundene Figur, der es möglich war durch die eigene Kunstfertigkeit, durch die ihm eigene Ansicht über Kunst sowie die Umstände seines Lebens, Werke des „Literary Journalism“ zu verfassen ohne sich dabei an äußeren Umstände orientieren zu müssen.

In Anbetracht der Ergebnisse dieser Arbeit wäre es wünschenswert wenn sich die Wissenschaft in der zukünftigen Aufbereitung von Truman Capotes literarisch-journalistischem Werk nicht ausschließlich auf „In Cold Blood“ und die Zeit des „New Journalism“ beschränken, sondern Capotes Schaffen im Kontext des historisch-publizistischen Hintergrundes sowie seiner literarisch-journalistischen Entwicklung Beachtung schenken würde.

Bibliographie

Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert, München 2000.

Adams, Willi Paul (Hg.): Fischer Weltgeschichte Band 30: Die Vereinigten Staaten, Frankfurt am Main 1977, S. 392-397.

Agnew, Jean-Christophe / Rosenzweig, Roy: A Companion to Post-1945 America, Malden 2002.

Ahlke, Karola / Hinkel, Jutta: Sprache und Stil: Ein Handbuch für Journalisten, Konstanz 2000.

Altschull, J. Herbert: From Milton to McLuhan: The ideas behind American journalism, New York 1990.

Anger, Eberhard (Red.): Der Brockhaus: In einem Band, Gütersloh/Wien 1992.

Applegate, Edd: Literary Journalism: A biographical dictionary of writers and editors, Westport, Connecticut 1996.

Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft, Göttingen 1996.

Arntzen, Helmut: Der Literaturbegriff: Geschichte, Komplementärbegriffe, Intention – Eine Einführung, Münster 1984.

Baasner, Rainer / Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: Eine Einführung, Berlin 2001.

Bentele, Günter (Hg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft, Wiesbaden 2006.

Biriotti, Maurice / Miller, Nicola (Hg.): What is an author?, Manchester 1993.

Bittner, Wolfgang: Beruf: Schriftsteller: Was man wissen muss, wenn man vom Schreiben leben will, Reinbek bei Hamburg 2002.

Bleicher, Joan Kristin / Pörksen, Bernhard (Hg.): Grenzgänger: Formen des New Journalism, Wiesbaden 2004.

Blöbaum, Bernd / Neuhaus, Stefan (Hg.): Literatur und Journalismus: Theorie, Kontexte, Fallstudien, Wiesbaden 2003.

Blöbaum, Bernd: Journalismus als soziales System: Geschichte, Ausdifferenzierung und Verselbständigung, Opladen 1994.

Bode, Eva Beate (Red.): Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe, Leipzig 2007.

Burdorf, Dieter (Hg.): Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen, Stuttgart 2007.

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft: Grundlagen und Problemfelder, Wien/Köln/Weimar 2002.

Capote, Truman: Die Hunde bellen: Reportagen und Porträts, Zürich 2007.

Capote, Truman: Andere Stimmen, Andere Räume, Zürich 2006.

Capote, Truman: Kaltblütig, Hamburg 2006.

Capote, Truman: Ich bin schwul, ich bin süchtig, ich bin ein Genie: Ein intimes Gespräch mit Lawrence Grobel, Zürich 1988.

Capote, Truman: A Capote reader, New York 1987.

Capote, Truman: Die Reise-Erzählungen, Wiesbaden & München 1978.

Chalaby, Jean K.: The invention of journalism, New York 1998.

Clarke, Gerald (Hg.): Too Brief a treat: The letters of Truman Capote, New York 2004.

Clarke, Gerald: Truman Capote: Biographie, München 1990.

Connery, Thomas B. (Hg.): A sourcebook of American literary journalism: Representative writers in an emerging genre, New York 1992.

Danner, Helmut: Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik: Einführung in die Hermeneutik, München 1998.

Deuze, Mark: What is Journalism?: Professional identity and ideology of journalists reconsidered, In: Journalism, Jahrgang 2005, Heft 6, S. 442–464.

Fishkin, Shelley Fisher: From fact to fiction: Journalism & imaginative writing in America, Baltimore 1985.

Foley, Barbara: Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction, New York 1986.

Gottl-Ottlilienfeld, Friedrich von: Fordismus: Über Industrie und Technische Vernunft, Jena 1924.

Haas, Hannes: Fiktion, Fakt und Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA. In: Bleicher, Joan Kristin/Pörksen, Bernhard (Hg.): Grenzgänger: Formen des New Journalism, Wiesbaden 2004.

Haas, Hannes: Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit, Wien 1999.

Haas, Hannes / Wallisch, Gianluca: Literarischer Journalismus oder journalistische Literatur?: Ein Beitrag zu Konzept, Vertretern und Philosophie des „New Journalism“, in: Publizistik, Jahrgang 36 (1991), Heft 3, S. 298-314.

Haas, Hannes: Die hohe Kunst der Reportage: Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Journalismus und Sozialwissenschaften, In: Publizistik, Jahrgang 32 (1987), Heft 3, S. 277-292.

Haas, Hannes: Die Photometapher in der Reportagediskussion: Ein Beitrag zur Genretheorie und Genrekunde, In: Medien & Zeit, Jahrgang 1 (1986), Heft 4, S. 13-22.

Halek, Tatjana-Alexandra: Die Wurzeln des "modernen Journalismus" in der Literatur, 1993.

Hamburger, Käthe: Logik der Dichtung, Stuttgart 1968.

Hartsock, John C.: A history of American literary journalism: The emergence of a modern narrative form, Amherst 2000.

Hollowell, John: Fact & fiction: The new journalism and the nonfiction novel, Chapel Hill, North Carolina 1977.

Inge, M. Thomas: Truman Capote: Conversations, Mississippi 1987.

Jakobson, Roman: Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Frankfurt am Main 1989.

Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000.

Jannidis, Fotis (Hg.): Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.

Japp, Uwe: Hermeneutik: Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften, München 1977.

Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literatur-Lexikon, Band 4: Cl-Dz, München 1998.

Johnson, Michael L.: The New Journalism: The underground press, the artists of Nonfiction, and the changes in the established media, Lawrence, Kansas 1972.

Karl, Frederick R.: American fictions: 1940 - 1980: A comprehensive history and critical evaluation, New York 1983.

Kaul, Arthur J. (Hg.): American literary journalists: 1945 - 1995, Detroit 1997.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1967.

Lodge, David: The Novelist at the crossroads - And other essays on fiction and criticism, London 1971.

Löffelholz, Martin (Hg.): Theorien des Journalismus: Ein diskursives Handbuch, Wiesbaden 2004.

Lorenz, Dagmar: Journalismus, Stuttgart/Weimar 2002.

Lünenborg, Margreth: Journalismus als kultureller Prozess: Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft, Ein Entwurf, Wiesbaden 2005.

Mast, Claudia (Hg.): ABC des Journalismus: Ein Handbuch, Konstanz 2004.

Meid, Volker: (Hg.): Sachlexikon Literatur, München 2000.

Mills, Nicolaus (Hg.): The New Journalism: An historical anthology, New York 1974.

Muhm, Manuela: In the literary no-man's-land between fact and fiction: Truman Capote's Nonfiction novel "In cold blood", 2003.

Nance, William L.: The worlds of Truman Capote, London 1973.

Noelle-Neumann, Elisabeth / Schulz, Winfried / Wilke, Jürgen (Hg.): Fischer Lexikon: Publizistik – Massenkommunikation, Frankfurt am Main 2002.

Plimpton, George (Hg.): Truman Capote, New York 1997.

Reed, Kenneth T.: Truman Capote, Boston 1981.

Roggenkamp, Karen: Narrating the news: New journalism and literary genre in late nineteenth-century American newspapers and fiction, Kent, Ohio 2005.

Ronneberger, Franz: Die politischen Funktionen der Massenkommunikation. In: Langenbucher, Wolfgang (Hg.): Zur Theorie der politischen Kommunikation. München 1974, S. 193-205.

Rühl, Manfred: Kommunikationskulturen der Weltgesellschaft: Theorie der Kommunikationswissenschaft, Wiesbaden 2008.

Ruß-Mohl, Stephan: Journalismus: Das Hand- und Lehrbuch, Frankfurt am Main 2003.

Schersch, Ursula: Visueller New Journalism: Eine Betrachtung der Fotografie im Rahmen des New Journalism, 2008.

Schneider, Wolf/Raue, Paul-Josef: Handbuch des Journalismus, Reinbek bei Hamburg 1998.

Scholl, Armin / Weischenberg, Siegfried: Journalismus in der Gesellschaft: Theorie, Methodologie und Empirie, Opladen 1998.

Schulz, Winfried: Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien, Freiburg/München 1976.

Schwer, Katja: Problemzonen der Qualitätsforschung – Zur Messung von journalistischer Qualität. In: Weischenberg, Siegfried / Loosen, Liebke / Beuthner, Michael (Hg.): Medien-Qualitäten: Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischen Kalkül und Sozialverantwortung, Konstanz 2006, S. 347-365.

Selbmann, Rolf: Dichterberuf: Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994.

Sims, Norman: Literary journalism in the twentieth century, London 1990.

Sims, Norman: The Literary Journalists, New York 1984.

Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation: Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin 2007.

Starosciak, Kenneth: Truman Capote : A checklist, New Brighton, Minnesota 1974.

Vogl, Erich: Literarischer Journalismus und die Zeitung: Eine historische und empirische Annäherung mit besonderer Berücksichtigung des Feuilletons und der Reportage, 2004.

Wahrig, Gerhard (Hg.): Wahrig: Wörterbuch der deutschen Sprache, München 2000.

Wallisch, Gianluca: Journalistische Qualität: Definitionen – Modelle – Kritik, Konstanz 1995.

Wallisch, Gianluca : "New Journalism" als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch, 1990.

Wallisch, Katharina: Autor und Informant oder das Dokumentarische als Erfindung der Realität: Die kubanische novela testimonio "Biografía de un cimarrón" von Miguel Barnet und die amerikanische nonfiction novel "In cold blood" von Truman Capote, 2006.

Ward, Hiley H.: Mainstreams of American media history: A narrative and intellectual history, Boston 1997.

Warhol, Andy: Ein Sonntag in New York, Berlin 1993.

Weber, Ronald: The literature of fact: Literary nonfiction in American writing, Athens, Ohio 1980.

Weischenberg, Siegfried / Malik, Maja / Scholl, Armin: Die Souffleure der Mediengesellschaft: Report über die Journalisten in Deutschland, Konstanz 2006.

Weischenberg, Siegfried / Loosen, Liebke / Beuthner, Michael (Hg.): Medien-Qualitäten: Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischen Kalkül und Sozialverantwortung, Konstanz 2006.

Weischenberg, Siegfried (Hg.): Handbuch Journalismus und Medien, Konstanz 2005.

Weischenberg, Siegfried: Journalistik. Medienkommunikation: Theorie und Praxis, Band 2, Opladen 1995.

Weischenberg, Siegfried: Investigativer Journalismus und „kapitalistischer Realismus“: Zu den Strukturbedingungen eines Paradigmas der Berichterstattung. In: Rundfunk und Fernsehen, Jahrgang 1983, Heft 3-4, S. 349-369.

Wellek, René / Warren, Austin: Theorie der Literatur, Frankfurt, Main 1995.

Wetzel, Heidi: Harenberg-Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen, Gattungen und Begriffe von A bis Z, Dortmund 1997.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1989 & 2001.

Wolfe, Tom (Hg.): The new journalism: With an anthology, New York 1973.

<http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/New-Journalism-Essay.htm> (14.7.2009)

<http://www.univie.ac.at/Germanistik/schrodt/methoden/literaturbegriff.pdf> (14.7.2009)

<https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-14148-4.pdf> (14.7.2009)

<http://www.uni-duisburg-essen.de/einladung/Vorlesungen/Inhalt.html> (14.7.2009)

http://www.djv.de/fileadmin/DJV/DJV/Flyer/DJVVWissen4_Berufsbild_08.pdf (14.7.2009)

<http://www.pienegger.info/Journalismus.rollen.pdf> (14.7.2009)

<http://www.newyorker.com/magazine/timeline> (14.7.2009)

Curriculum vitae

Name: Robert Wolfgang Kopitsch

Geburtsdatum: 30. Oktober 1983

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

Seit 2007 Studium der Geschichte an der Universität Wien

2005 – 2006 Studium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien

2003 – 2009 Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

2002 – 2003 Studium der Internationalen Betriebswirtschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien

1995 – 2002 BG / BRG XIII Fichtnergasse (Wien, Hietzing)

1991 – 1995 Volksschule Am Platz (Wien, Hietzing)

TRUMAN CAPOTE

Grenzgänger zwischen Literatur und Journalismus.

Eine biographische Annäherung und Analyse seiner literarisch-journalistischen Werke

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den literarisch-journalistischen Werken Truman Capotes und versucht unter Berücksichtigung seiner Biographie sowie der historischen Hintergründe und des Publizistischen Umfelds eine Verortung innerhalb der Tradition des US-amerikanischen „Literary Journalism“.

Zu diesem Zweck wagt diese Arbeit im Theorieteil den Versuch einer Definition der Begriffe Literatur und Journalismus. In weiterer Folge lässt sich durch die gegenseitige Abgrenzung der beiden Begriffe eine Annäherung an den Begriff Literarischer Journalismus vollziehen.

Unterstützt durch Wissenschaftliche Werke der Literatur- sowie der Publizistikwissenschaft wird eine historische Tradition, diese umfasst die Anfänge in Europa bis hin zum Ende der dritten US-amerikanischen Ära des „Literary Journalism“, dem „New Journalism“, und ein Definitionsrahmen, der auf die Werke Truman Capotes angewendet werden kann und somit zur Verortung innerhalb der Tradition des „Literary Journalism“ beiträgt, entwickelt.

Im Analytischen Teil der Arbeit wird eine biographische Annäherung an Truman Capote vor dem Hintergrund der historischen Umstände sowie des Publizistischen Umfeldes vollzogen. Diese Ausleuchtung seines Lebens soll zum besseren Verständnis der literarisch-journalistischen Analyse, die im Zug der Biographie durchgeführt wird.

Die Ergebnisse der Analyse dienen dann um dem Versuch einer Verortung Truman Capotes ein wissenschaftliches Rückgrat zu liefern und diesen durch die Beantwortung der Forschungsfragen zu einem Abschluss zu bringen.